قضايا وحوارات النهضة العربية

نظريّة الشعر

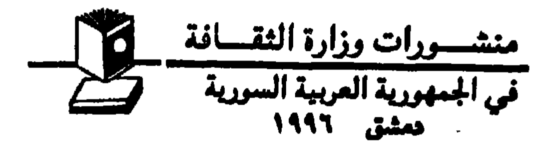
٥ - مرحلة مجلة شعر

القسم الثاني

مقالات - شهادات - مقدمات

تحرير وتقديم:

محمد كامل الخطيب


منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٦

نظرية الشعر : مرحلة مجلة شعر / تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب . ـ
دمشـق : وزارة الثقافـة ، ١٩٩٦ . ـ ٢ج (٩٣٦ ص) ؛ ٢٤ سم . ـ
(قضايا وحوارات النهضة العربية ؛ ٢٣) .

١ ـ ٨١١٫٠٠١ خ ط ي ن   ٢ ـ العنوان   ٣ ـ الخطيب
٤ ـ السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ـ ١٩٩٦/٣/٢٠٥

- ٤٠ -

بعض الأصالة العربية ..
يا أصحاب الشعر الحديث !

بقلم رئيف خوري
١٩١٣ - ١٩٦٧

ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة . هل يقصد بها الشعر الذي عزف عن الموضوعات التقليدية (عن المحتوى القديم) لينطلق في اجواء جديدة تفرضها تجارب العصر الحديث ؟ أم هل يقصد بهـــذه التسمية الشعر الذي هجر المناحي القديمة ، في التخيل واساليب التعبير والبيان ليعتمد مناحي جديدة . ؟ أم ترى يقصد بهذه التسمية الشعر الذي انعتق من القوالب العروضية الموروثة ليحدث له قوالب جديدة أو ليتحرر من كل قالب ؟

الواقع ان هذه المعاني كلها ، تدخل في مدلول الشعر الحديث عن اصحابه . وهذا ما يجعل هذه التسمية بعيدة عن ان تكون دقيقة المؤدى. ومن ثم كنا نشهد هذه الفوضى والتفاوت في ما يقدم الينا على أنه شعر حديث . ولا بأس بمثل نضربه . لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر عبد الوهاب البياتي في ديوان له جديد :

احس بالانسان
دبا يحشى راسه بالقش والدخان
يباع بالمجان

يحب بالمجان

يكره بالمجان

يقتل بالمجان

يموت بالمجان

ثم لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر ميشال سليمان فيمطولته الجديدة « رثاء الخيول الهرمة » :

انتبيه موئل الصمت وخلينا نبارح

متحف الشمع ، نسابق

موكب الحلم سراعا

في قطار من ضياء مرهف الوقع خصيب

فلنا مواعيد اخر

كلا الشاعرين يدفع الينا بمقطعه على أنه من الشعر الحديث . ولكن هل من حاجة الى القول ان هذين الضربين من الشعر الحديث متفاوتان. لنفرض ان مقطع البياتي قدم لنا على هذه الصورة : « احس بالانسان دبا يحشى رأسه بالقش والدخان ، يباع بالمجان ، يحب بالمجان ، يكره المجان ، يموت بالمجان » فما الذي كان ينبهنا الى انه اراد ان يقول شعرا لانثرا عاديا .

اما مقطع ميشال سليمان فتبقى له ايقاعيته لانه موزون محتفظ بالتفاعيل وان لم يكن وفق النسق القديم . هذا فضلا عن أنه كلام احفل بالشحنة الشعرية تعبيرا وتصويرا .

وعلى هذا ، اقول انه لا يجوز حكم واحد على تلك الظاهرات كلها التي اصطلحنا على تسميتها بالشعر الحديث .

فان من هذا الشعر الحديث ماهو النثر لايختلف عنه الا بطريقة التصفيف في الكتابة . ولو جاز ان نتساهل في امر الشعر هذا التساهل للحق بالشعر كلام كثير ، بل اكثر الكلام . ولنضرب مثلا هذه لفقرة لجبران خليل جبران : « جئت لاحيا بمجد المحبة ونور الجمال ... ان سلموا عيني تمتعت بالاصفاء لأغاني المحبة وألوان الجمال ، وان طمسوا اذني تلذذت بملامسة اثير ممزوج بانفاس المحبين واريج الجمال ، وان حجبوني عن الهواء عشت ونفسي ، فالنفس ابنة الحب والجمال » .

فما يمنع ان نصفف هذه الفقرة تصفيفا اخر في الكتابة فنرسمها على هذا النحو :

جئت لاحيا بمجد المحبة

ونور الجمال !

ان سلموا عيني

تمتعت بالاصفاء لاغاني المحبة

والحان الجمال !

وان طمسوا اذني

تلذذت بملامسة اثير

ممزوج بانفاس المحبين

وان حجبوني عن الهواء

عشت ونفسي

فالنفس ابنة الحب والجمال !

فتصبح عندئذ شعرا حديثا . واشهد اننا لو فعلنا ونسبنا هذه القطعة الى معدن الشعر لما ظلمنا ، لان في صورها وعبارتها شحنة محسوسة من الشعر .

ومع ذلك دفع بها الينا جبران على انها نثر .

لست ممن ينكرون ان الشعر العربي في عصرنا لايصح له ان يبقى نسخة عن الشعر العربي القديم ، يلتزم موضوعاته التقليدية ونسق اوزانه الموروثة ومناحيه المطروقة في التخيل والبيان .

ولذلك اعجبت بقدر غير يسير من هذا الشعر المسمى حديثا مع ما فيه بعض شعر البياتي نفسه . على ان لي شرطا في هذا الشعر ان لاتتلاشى فيه الايقاعية وان تبقى فيه تلك الشحنة الشعرية المستمدة من اجواء مثيرة يفتحها ، وصور موحية يجلوها ، وعبارة مكثفة كانزة ذات اصالة في البيان العربي .

ذلك بأن الشعر اقوى الفنون الادبية طابعا انسانيا عاما ، واقواها في الآن نفسه طابعا قوميا خاصا . وان عبقرية اللغة التي بها يؤدى والقوالب التي بها يصب لأمر جوهري حياتي فيه . ومن ثم كان الشعر اعصى الفنون الادبية على النقل والترجمة . ولناخذ مثالا قول الشاعر الانكليزي ووردزورث في قصيدته المشهورة « الاقاحي » :

For oft when on my couch lie
In vacant or in pensive mood,
The flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude.
And then my heart with pleasre fills,
And dances with the daffodils.

وتعريبه :

لانني في احيان كثيرة ، وانا مستلق على مخدتي ،

خلي البال ، أو ذاهبا مع التاملات ،

تضيء (تلك الاقاحي) على تلك العين الباطنة
التي بها غبطة العزلة ،
وعندئذ يمتلىء قلبي حبورا
ويرقص مع الاقاحي

ان كلام وودزورث بالانكليزيــة شعر غني بعمق الحس والتخيــل والايقاعيــة . ولكنه على الصورة التي نقل بهــا في العربية ليس بشيء ، كما كان يقول أبو الفرج الاصفهاني .

واكبر ظني ان بعض اصحاب هذا الشعر الذي يسمى حديثا قد درجوا على أن ينظموا بالعربية شعرا كأنما يترجمون عن لغة غريبة .

وهذا ماينأى بكثير من هذا الشعر المسمى حديثا عن ان يكـون حديثــا .

فيا اصحاب الشعر الحديث، عودة ولو بمقدار الى الاصالة العربية.

رئيف خوري

المصدر : الاداب س١٤ ـ ع٣ اذار ١٩٦٦ .

- ٤١ -

الأصول الطبقية والتاريخية
لظاهرة الشعر العربي الحديث

جلال فاروق الشريف

١٩٢٥ -

يحتل الشعر العربي الحديث مكانا بارزا في الانتاج الأدبي الراهن يكاد يطغى على فنون الأدب الأخرى كالقصة القصيرة والرواية المسرحية .

فبعد أن كانت القصة القصيرة الفن الأكثر انتشار في مطلع الخمسينات وحققت تقدما كبيرا على أيدي كتاب موهوبين اعترف بتمكنهم من هذا الفن وغدوا روادا حقيقيين ، وعلى الرغم من أن القصة القصيرة ما تزال تحتل مكانا في الصدارة في الانتاج الادبي وما تزال ترفدها أجيال جديدة من الكتاب ، الا ان ظاهرة جديدة بدأت تتقدم لتحتل مكانا بارزا الى جانب القصة القصيرة ، هي ظاهرة الشعر الحديث . ولا تخلو اليوم مجلة أدبية أو غير أدبية وصحيفة يومية من انتاج يوصف بأنه شعر حديث ، تقدمه أسماء معروفة وغير معروفة .

ولقد تطورت هذه الظاهرة في السنوات العشر الاخيرة واخذت أبعادا واسعة وأصبح لها ممثلوها وبدأت تطرح نفسها على أنها البديل للشعر التقليدي . وفي الوقت الذي يتراجع فيه هذا الشعر على الرغم من أن وراءه تراثا يرجع الى أكثر من أربعة عشر قرنا ، تحاول ظاهرة الشعر الحديث أن تثبت نفسها لا كظاهرة أصيلة فحسب وانما أيضا على أساس انها هي الشعر العربي في صيغته المعاصرة .

ولئن كان معظم النقاد يجمعون على أن المعركة بين الشعر العربي التقليدي وبين الشعر الحديث دخلت مرحلة التصفية لصالح هذا الاخير ، الا أن التساؤلات حول هذا الشعر ما زالت قائمة .

ففي الوقت الذي يقول فيه حسين مروة : « لم تبق المسألة أن يكون هذا الشعر العربي الحديث أو لا يكون . . فقد أصبح كائنا حقيقيا واقعيا ولا مرد لذلك . لقد أصبح حقيقة حاضرة في حياتنا الادبية ، حتى يكاد حضوره يملأ كل الحيز الكياني الوجداني الذي تخصصه الطبيعية للشعر في كياننا الروحي » (١) . يقول رئيف خوري : « ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة . هل يقصد بها الشعر الذي عزف عن الموضوعات التقليدية (عن المحتوى القديم) لينطلق في أجواء جديدة تفرضها تجارب العصر الحديث ؟ أم هل يقصد بهذه التسمية الشعر الذي هجر المناحي القديمة في التخيل وأساليب التعبير ليعتمد مناحي جديدة ؟ أم ترى يقصد بهذه التسمية الشعر الذي انعتق من القوالب العروضية الموروثة ليحدث له قوالب جديدة أو ليتحرر من كل قالب ؟ » (٢) .

ويجيب عن هذه الاسئلة قائلا : « الواقع أن هذه المعاني كلها تدخل في مدلول الشعر الحديث عند اصحابه ، وهذا ما يجعل هذه التسمية بعيدة عن أن تكون دقيقة المؤدى . ومن ثم كنا نشهد هذه الفوضى والتفاوت في ما يقدم الينا على أنه شعر حديث » (٣) .

---

(١) ظاهرة جديدة وخطيرة في « الشعر العربي الحديث » . حسين مروة . الآداب آذار ١٩٦٦ / ص ٦٦ / .

(٢) بعض الاصالة العربية يا اصحاب الشعر الحديث . رئيف خوري . الآداب . آذار ١٩٦٦ / ص ٣٤ / .

(٣) المصدر السابق نفسه . / ص ٣٤ / .

ان حسين مروة ورئيف خوري يلتقيان ولا يتعارضان . فالأول يعتبر هزيمة الشعر التقليدي غدت نهائية . في حين يتساءل رئيف خوري عن ماهية الشعر الحديث . وأعتقد أن الرأيين مصيبان الى حد كبير ، في المرحلة الراهنة على الاقل . اذ ما يزال ثمة من يقول ان الشعر العربي الكلاسيكي بما وراءه من تراث ضخم لا يمكن أن يصفى بمثل هـذه السهولة وانه ما يزال ينتظر شعراءه الكبار الذين يستطيعون أن يعيدوا دفقة الحياة الى جسده الهامد وأن يحققوا ربطا أصيلا بين التراث وبين الحداثـة .

وثمة من يعترف بأن الشعر الحديث رغم انتصاره لم يرس أفضل القيم الشعرية وان ما أرساه من قيم ليس نهائيا وان طموح الجيل الجديد هو أن يطور الشعر الحديث ليصبح نهائيـا الشعر العربي في صيغته المعاصرة . وهذا يعني أن انتصار الشعر الحديث اذا كان قد حسم الصراع بينه وبين الشـعر الكلاسيكي بمختلف أشكاله ، فانـه (أي الشعر الحديث) لم يحسم قضيته هو بالذات .

ان هذا كله يقود الى طرح تساؤل أسـاسي يمكن تحديده على النحو التالي :

ما هو موقع الشعر العربي المعاصر ؟ وما هو مستقبله ؟

وهذه الصفحات على الرغم من انها لا تدعي القدرة على الاضطلاع بهذه المهمة ، الا أنها محاولة لتسليط اضواء على جانب مـن هـذه الفعالية الادبية الا وهي ظاهرة الشعر الحديث . انها ليست دراسـة سوسيولوجية بكل معنى الكلمة . اذ أن هذا النوع من الدراسة يقتضي منهجية لا تزعم هذه الصفحات انها تمتلكها . وهي ليست نقدا أدبيا ، لأن النقد الادبي يفترض على الاقل نظرية في الأدب ينطلق منها . أنها في المقام الاول محاولة لوضع الشعر العربي الحديث في اطاره التاريخي ولفت النظر الى العوامل التي أدت الى نشوئه وما يحتله من مكانة في

المرحلة الراهنة . انها محاولة لتوضيح لماذا كان لا بد مـن ظهوره .
واعتقد أن محاولة تقرير بعض الملامح الاساسية التي يتسم بها هـذا الشـعر ، وربط نشوئه بمجمل الشروط الاجتماعيـة والاقتصادية والثقافية المرافقة لهذا النشوء ، تساعد الى حد كبير على فهم مجرى تطوره ، هذا الفهم الذي يساعد بدوره على دفع حركة الشعر الحديث الى أمام وترسيخها لتصبح بالفعل الشعر العربي في صيغته المعاصرة .

مما لا ريب فيه أن الدراسة الادبية وكذلك النقد الادبي قد قطعا عندنا شوطا كبيرا ، غير أنهما ما يزالان مقصرين عن مواكبة الحركـة الأدبية الحديثة وبخاصة الشعر لحديث رغم هذا الفيض الكبير مـن الدراسات والكتابات النقدية .

ويرجع ذلك بالاساس الى أننا ما نزال نفتقـر الى مناهج متكاملة جادة في الدراسة والنقد .. واذا كانت الدراسة محاولة لوضع النتاج الادبي في اطـار جميع الشروط التي نشأ ضمنها ، فان النقد محاولة لتقويم هذا النتاج . ولقد تطورت مناهج الدراسة والنقـد في الثقافـة العالمية تطورا كبيرا وهي تشهد في هذه المرحلة منعطفات هامة .

لقد أصبح النقد الحديث يشتمل على عناصر دقيقة نسبيا تمكن الى حد ما من تحديد قيمة العمل الادبي .

وسواء اعتمدنا على المنهج الفينومينولوجي أو على التقنيات البنيوية أو على النظرية الماركسية ، فانه لم يعد ممكنا الاكتفاء بدراسة المضمون، بل ان الكتابة أضحت أكثر من أي وقت مضى ، هي العنصر المجهول الذي يتطلب المواجهة والكشف . واذن فالامر يتعلق بأن « نستقر » داخـل العمل الادبي وأن نستخلص البنية التي ترسم هيكل الكتابة الأدبيـة . اننا ننطلق من الفكرة التي ترى ان الكتابة وطرائقها تشـكل بذاتهـا « مجموعة مواقف » قابلة للتحليل على مستويات مختلفة : تجاهالكائنات والاشياء ، ومواقف تجاه الكتابة نفسها . وانطلاقا من هذا المفهـوم

يصبح ممكنا البحث عن الترابط بين العمل الفني وبين المجتمع ، وبينه وبين السياسة . والاضافة الى تحليل المضمون بالطريقة الاتباعية فان النقد يتوفر الآن على عدة طرائق جد دقيقة (درجات المواقف ، المنهج اللغوي البنيوي ، نظرية اللعب ، نظرية الاستخبار ، السبرنطيقا ...) حتى ان استعمالها يعود بفائدة كبرى على النقد الادبي وعلى منهجية العلوم الاجتماعية كذلك ...(٤) .

وهذه الصفحات لا تطمح الى تحقيق هذه الغاية من النقد الادبي أو اعتماد هذه المناهج والطرائق الحديثة . فكاتبها ليس بناقد محترف. كما لا تدعي أنها تحقق كشفا بتأكيدها على الدور الحاسم للظروف الخارجية في نشوء هذا النمط من الشعر وفي الوظيفة التي يؤديها اذ « ان للقضية التي تتعلق بوظيفة الادب تاريخا طويلا - تمتد في العالم الغربي من أفلاطون الى أيامنا هذه . وهي ليست بالمسألة التي يثيرها شاعر بشكل عفوي أو يثيرها أولئك الذين يحبون الشعر »(٥) . فتلك الوظيفة مسألة لا تحتاج الى تأكيد كبير رغم كل ما يمكن أن يطرح حولها من تساؤلات .

ان ما تحاول هذه الصفحات لفت النظر اليه هو أن هذا الشعر العربي الحديث يقدم أنموذجا صارخا لتطابق مذهل بينه وبين الشروط الخارجية التي تتمثل بخاصة في صعود طبقة اجتماعية معينة وسيادة ايديولوجيتها . بل ان هذا التطابق يتجلى في صور أخرى لا تقل أهمية مثل سيكولوجية هؤلاء الشعراء وكذلك مجمل مواقفهم السياسية وسلوكهم الاجتماعي .

وعلى الرغم من أن البنية الثقافية ومنها الادب جزء من البنية الاجتماعية العامة متلاحم معها فإن آية أضواء جدية على العلاقة بين

---

(٤) الرواية المغربية . عبد الكريم الخطيبي . ترجمة محمد برادة . ص ١٦ - ١٧ .

(٥) نظرية الادب . اوستن وارين . رينيه ويليك ص ٤٢ .

البنيتين ، الثقافية والاجتماعية ، لم تسلط بعد . وأهمية الكشف عن هذه العلاقة في هذه المرحلة من تطور المجتمعات العربية تبدو حاسمة ، لأن هـذه المجتمعات تمر بتحولات في بنيتهـا الاقتصادية والاجتماعية ، ولا بـد من ملاحظـة آثار هـذه التحولات علـى البنية الثقافيـة . فاذا كانت الثقافـة لا تصنـع التاريخ فانهـا تعكسـه وهي احـدى وسائل تطـوره . لهذا لا بد من دراسة ثقافتنـا وفي طليعتهـا الادب وتحليلها وتنظيرها لكي تكون أداة من أدوات التغيير . واعتقد اننا ما نزال مقصرين تقصيرا بالغا في هذا المجال . واذا كان الشعر أبرز نمـاذج انتاجنا الادبي فنحن بحاجة حقيقية الى تقييمه تقييما موضوعيا الى أبعد حد ممكن . ذلك أن ادعاءاته كثيرة .

ان محاولة الاجابة عن هذا السؤال لابد لها من مدخل . وهـذا المدخل هو تحديد العلاقة بين هذه الظاهرة ، ظاهرة الشعر الحديث والتحولات الاساسية التي تطرأ على بنى المجتمعات العربية . وليس هذا بالامر اليسير . انه لا يتطلب اطلاعا شاملا على الشعر المعاصر فحسب وانما على سوسيولوجية الشعراء وتأثيرهم الاجتماعي الواسع في المجتمعات العربية . اذ مايزال الشعر عندنا النمط الادبي الاكثر رواجا وتأثيرا . واذا كانت العلاقة بين الادب بعامة وبين البنية الاجتماعية الاقتصادية ليست علاقة بسيطة وميكانيكية ، فانها بدون ريب بالنسبة الى الشعر أكثر تعقيدا بسبب من طبيعة الشعر ذاتها .

ان الإجابة عن هـذه التساؤلات حول ظاهـرة الشعر « الحديث » والجيل الجديد من الشعراء المعاصرين ، يقود الى نتائج بالغة الاهمية . أنه لايفسر لنا فحسب هذه الظاهرة ويلقي عليها أضواء كاشفة وانما يزيل الكثير مما يراود عقول القراء من الحيرة في أمرها . الحيرة في معرفة هل ما يعبر عنه هؤلاء الشعراء . أهو الضياع أم التمرد أم الامتثـال للواقع الراهن . ان مجمل هذه التناقضات التي لاتجد الكثيرة الكاثرة من القراء بل ومن المثقفين المختصين تفسيرا ظاهرا لها قد تجد كل تفسيرها أو معظمه في ضوء تقرير هذه الواقعة ، واقعة الانتماء الطبقي لهـذا الجيل من الشعراء .

ان اهمية الكشف عن هذه الواقعة والتحقق منها ، كامنة ايضا في أنها تتيح لنا الحكم على مدى « أصالة » هذا الشعر على مدى ما يحمله من رؤية للواقع واستشفاف للمستقبل ، وكذلك الحكم على الدور الذي يؤديه أو الذي يمكن أن يؤديه لا في تطوير الشعر العربي فحسب وانما في دفع حركة التغيير الاجتماعي الى الامام .



اذا كان الشعر العربي الحديث قد ظهر مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة في العراق في نهاية الاربعينات . واذا كان الجيل الراهن من الشعراء الذين يمكن ان يسموا شعراء « الجيل الجديد » يمثلون واقع الشعر العربي المعاصر ، فثمة تساؤل يطرح هو : الى أي مدى يمكن ربط هذا الشعر الحديث بالمرحلة الراهنة التي تبدأ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وبما تتسم به هذه المرحلة من تطورات اجتماعية ـ اقتصادية طرأت على المجتمعات العربية بخاصة منها تلك التي تمثل مرحلة أكثر تقدما من سواها . وبعبارة أخرى هل يمكن الربط بين ظاهرة الشعر الحديث بخاصة والظاهرة الثقافية والايديولوجية السائدة في هذه المرحلة بعامة وبين هذه التحولات الاجتماعية ـ الاقتصادية ؟

ولنتساءل بادىء ذي بدء ماهي هذه التحولات ؟

تتميز المرحلة الراهنة من تطور البلدان العربية بصعود البورجوازية الصغيرة بشريحتيها الاساسيتين الريفيــة والمدنيــة . والبورجوازية الصغيرة في دول العالم الثالث تتألف من الحرفيين وصغار التجار والباعة وأصحاب المهن الحرة والفلاحين من أصحاب الملكيات الصغيرة والمتوسطة وتتمثل قياداتها بالمتعلمين والمثقفين . وقــد « لعبت ظاهرة الاستعمار في البلدان المتخلفة دورا أساسيا في تشكيل الخريطة الطبقية والاقتصادية لهذه البلدان وكذلك في مواقف مختلف الطبقات فيها من مسائل التحرر الوطني . فقد ربطت ظاهرة الاستعمار والامبريالية

اقتصاد البلدان المتخلفة بالسوق الرأسمالية العالمية وأخضعت حركة هذا الاقتصاد لمصالح هذه السوق . ومن هنا فالطبقة البورجوازية التي نشأت في البلدان المتخلفة لم تمثل أصلا طبقة تورية كما هي حالة الطبقة البورجوازية الكبيرة التقليدية في البلدان الاوربية والتي أنجزت مهمات الثورة الوطنية الديموقراطية ، اذ أن الطبقة البورجوازية الكبيرة في البلدان المتخلفة من طبيعة طفيلية كمبرادورية . ومن هنا بقيت منذ البدء عاجزة عن ممارسة دورها الوطني والثوري في حل مشكلات التحرر الوطني وانجاز مهام الثورة الوطنية الديموقراطية .

كما حكمت العلاقة بين اقتصاد البلاد المتخلفة والسوق الراسمالية العالمية ، تطور الطبقة البورجوازية الصغيرة والطبقات الاخرى . فالطبقة البورجوازية الصغيرة التي ترى في نفسها طاقات وطنية وثقافيةوسياسية أكثر عصرية من البورجوازية الكمبرادورية تجد أن الاقطاع والبورجوازية الكمبرادورية والاستعمار قد وقفوا في وجهها وحالوا بينها وبين حصولها على الامتيازات التي ترضيها طبقيا وثقافيا وسياسيا . ومن هنا احتلت هذه الطبقة موقعا توريا بالمقارنة مع موقع الطبقة البورجوازية الصغيرة في البلدان الاوربية التي تحددت وضعيتها دوما كعربة اضافية وخلفية في قطار الطبقة البورجوازية(٦) ...

ويمكن تأريخ بدء الصعود السياسي للبورجوازية الصغيرة في المشرق العربي الى هزيمة فلسطين عام ١٩٤٨ . أن تحالف البورجوازيـة مع الاقطاع والاستعمار الذي استولى على السلطة خلال الحرب العالمية الثانية وأدى الى ظهور الاستقلالات السياسية لم يفشل وحسب في اقامة أنظمة ديموقراطية برلمانية ، وانما كاد يفشل في المحافظة على هذه الاستقلالات التي حصل عليها ، وفي انجاز هذه الاستقلات في الاقطار التي لم تستطع أن تدعم استقلالاتها السياسية بجلاء القوات الاجنبية

---

(٦) البورجوازية الصغيرة في البلدان المتخلفة . قدراتها وآفاقها محمد عبد المنعم مرتضى . الطليعة ، العدد ٩/ أيلول ١٩٧٢ ، ص ٧٩ .

عن أراضيها . وجاءت هزيمة جيوش هذه الحكومات في عام ١٩٤٨ لتعري تحالف البورجوازية مع الاقطاع ولتكشف تحالفها مع الاستعمار ، ولتثبت انها اعجز عن مواجهة التحديات الكبيرة التي تواجه بها الامبريالية وحليفتها الصهيونية المنطقة العربية كلها .

في هذه المرحلة الممتدة من مطلع الاربعينات حتى نهايتها كانت البورجوازية الصغيرة تتوسع ونحتل مواقع جديدة باطراد اقتصاديا وسياسيا وثقافيا . وقد لعب ظهور الدول العربية المستقلة في تلك المرحلة دورا رئيسيا في نمو البورجوازية الصغيرة واتساع قاعدتها من المتعلمين والمثقفين لا سيما المنحدرين من أصول ريفية نقيرة . ان ارتباط مصالح البورجوازية العربية بالسوق الرأسمالية العالمية وتحالفها مع الاقطاع واستسلامها للاستعمار قد حال دون تطور المجتمعات العربية الزراعية المتخلفة التي تتألف من أكثرية ساحقة من الفلاحين الاميين . وفي الوقت الذي كانت فيه البورجوازية الصغيرة في المدن تلعب دور النضال الوطني وتقف في وجه تحالف البورجوازية مع الاقطاع كانت البورجوازية الصغيرة الريفية ما تزال في أريافها تمد البورجوازية الصغيرة المدنية ببعض الاحتياطي من المتعلمين والمثقفين من أبناءها . وكان لا بد من انتظار مرحلة الاستقلال الوطني وظهور الدول المستقلة واشتداد ساعد البورجوازية الصغيرة المدنية كي تصبح البورجوازية الصغيرة الريفية قادرة على التحرك .

لقد فرض ظهور الدول العربية المستقلة بعد الحرب العالمية الثانية الحاجة الى وجود ملاكات لاجهزة هذه الدول ، وكان لا بد لايجاد هذه الملاكات من التوسع في التعليم . وظاهرة التوسع في التعليم واقبال الجماهير عليها تنبثق بالاضافة الى ذلك من واقعة اقتصادية هي أن توفر الحد الادنى أو المتوسط من التعليم يتيح حدا أدنى أو متوسطا من الدخل يتجاوز متوسط نصيب الفرد من الدخل القومي الذي كان منخفضا الى حد كبير بسبب اعتماد الاقتصاد الوطني على الزراعة

وحدها وبسبب تخلف هذه الزراعة وسيطرة العلاقات الاقطاعية في الانتاج والتخلف الاجتماعي العام وبؤس الفلاحين . وترتب على هذا أن أصبح التعليم يمنح المتعلمين امكانية الخروج من دائرة الامية والفقر معا ، هذه الدائرة التي ظلت منـذ قرون طويلة مغلقة على الجماهير الواسعة ولا سيما الفلاحين وصغـار المالكين . فالانخراط في ملاكات الدولة وأجهزتها البيروقراطية يعطي الفرصة الجاهزة السريعة للعمل وللحصول على دخل يوفر الحد الادنى اللازم للمعيشة . ولما كان ارتفاع درجة التعليم يتيح في الاجهزة البيروقراطية زيادة في الدخل ، ازداد الاقبال على التعليم الجامعي ، وبذلك أصبح الوسيلة المتاحة للقفز من طبقة الفقراء الكادحين الى طبقة البورجوازية الصغيره والوسطى .

فشهادة التعليم الاعدادي (المتوسط) أصبحت تتيح دخلا ثابتا أعلى من متوسط الدخل القومي للفرد ، وشهادة التعليم الثانوي تتيح دخلا ثابتا أعلى من متوسط دخل الحرفي والبورجوازي الصغير ، أما شهادة التعليم الجامعي الاختصاصية كالطب والهندسة والمحاماة فانها تتيح لحاملها أن يحقق في بضع سنوات دخلا يتجاوز دخل البورجوازي الصغير ، أي الشريحة السفلى من البورجوازية الوسطى كالمقاولين وصغار التجار . وعلى الرغم من تباين متوسط الدخل القومي للفرد الواحد بين البلدان العربية واختلاف هـذا الدخل في كل بلد منهـا باختلاف المراحل الاقتصادية التي يمر بها ، فان هذا يظل صحيحا في خطوطه العامـة .

هكذا أخذت فئـات المتعلمين والمثقفين في التكاثر بسرعة لتتحول بالسرعة نفسها الى جزء من الاجهزة البيروقراطية للدولة . وادى توسع قاعدة البيروقراطية الى توسع البورجوازية الصغيرة التي أخذت تتشكل بالاساس من المتعلمين في حين ظلت الجماهير الواسعة رازحة تحت وطاة البؤس والامية ، لا سيما الفلاحون الفقراء وصغار المالكين في الارياف . وفي الوقت الذي كانت فيه البورجوازية الصغيرة تتسع على هذا النحو

لم يكن بالمقابل ثمة توسع في الطبقة العاملة . ذلك لان ضعف البورجوازية الكبيرة وتحدرها من أصول اقطاعية وارتباطها بالسوق الرأسمالية وكونها بالاساس بورجوازية تجارية ، كل هذا جعلها عاجزة عن انجاز ثورة صناعية قادرة على استيعاب فائض اليد العاملة في الريف وعلى تشكيل طبقة عاملة صناعية .

ان اتساع مواعد البورجوازية الصغيرة من الحرفيين وصغار التجار والباعة وأصحاب المهن الحرة والموظفين والمثقفين في مطلع مرحلة الاستقلالات السياسية المحكومة بتحالف البورجوازية والاقطاع أدى الى قيام تناقض رئيسي بين مصالح هذا التحالف وبين مصالح البورجوازية الصغيرة المدنية المدعمة باحتياطي من البورجوازية الصغيرة الريفية . وأمام عجز تحالف البورجوازية والاقطاع عن الحفاظ على الاستقلالات الوطنية واستسلامه للاستعمار والامبريالية أصبحت البورجوازية الصغيرة بشريحتيها الاساسيتين هي القوى الصاعدة المرشحة لتصفية هذا التحالف واسقاط مصالحه واحلال مصالح هذه القوى الصاعدة محلها . وفي غياب الجماهير المنظمة ووسط مناخ من العطف الجماهيري بدأت البورجوازية الصغيرة تلعب دور الحامل لأهداف الجماهير القائد لحركتها واستطاعت بدون استراتيجية محددة وبدون ايديولوجية واضحة أن تسقط تحالف البورجوازية مع الاقطاع ، ورشحت قيادتها لا لتحقيق ما عجز هذا التحالف عن تحقيقه وحسب وانما لاعطاء هذه القيادة دورا تاريخيا مؤهلا لانجاز تحولات جذرية في البنية الاجتماعية الاقتصادية .

وسط هذا المناخ الاقتصادي الاجتماعي السياسي الثقافي من التطور الذي بدأ في الاربعينات وتابع خطه البياني الصاعد في الخمسينات بدأت ظاهرة الشعر الحديث خطواتها الاولى ممثلة في بدر شاكر السياب ونازك الملائكة . وبمقدار ما كان هذا الخط البياني يتصاعد ، أي بمقدار ما كان تحالف البورجوازية والاقطاع يتراجع الى الخلف ، كان الشعر

الكلاسيكي يتراجع ليحل محلـه الشعر الحديث . واذا كان حقـاً أن الايديولوجية السائدة هي ايديولوجية الطبقة المسيطرة فيمكن القـول بدون أدنى تردد ان الشعر الحديث ظاهرة من ظواهر الثقافةالبورجوازية الصغيرة وبخاصة شريحتها الريفية وأنه يحمل كل سمات هذه الطبقة وملامحها المعروفة . واذا ما أكدنا على ظاهرة الشعر الحديث فليس لانها الظاهرة الوحيدة في الثقافة والادب والفن وانما لان الحداثة برزت في الشعر بأقوى أشكالها . وان دراسة احصائية للاصول الطبقيـة لأبرز ممثلي الشعر الحديث تؤكد هـذه الواقعة بجلاء لا مزيد عليـه . كما ان تتبع الملامـح الايديولوجية والسيكولوجية لهـؤلاء الشعـراء ومواقفهم العامـة يقـدم أدلـة جديدة على صحة هـذه الواقعـة . ولئن كان صحيحـاً أن ارتباط الثقافـة عامة والادب والفـن خاصة بوضـع طبقي معـين ليس ارتباطا بسيطا ومباشرا وميكانيكيا ، لأن الظاهرة الثقافيـة أكثر تعقيدا وامتدادا وأبطأ تحولا مـن الظواهـر الاجتماعية والاقتصادية الأخرى ، فانه صحيح أيضا وبالمقدار نفسـه أن ارتباط الشعر الحديث بالبورجوازيات الصغيرة العربية هو ارتباط صريح وواضح ومكشوف حتى ليمكن أن يتخذ مثالا نموذجيا على ارتباط ظاهرة الثقافة بايديولوجية الطبقة المسيطرة .

على أننا حتى لو تجاهلنا هذا القانون ، فان الاستقراء السريع وحده للسمات الاساسية للشعر الحديث يكفي ليكشف عن هذا القانون وليبين الى أي مدى يرتبط هذا الشعر بايديولوجية هـذه الطبقـة وبسيكولوجيتها الطبقية وبمختلف العوامل الاخرى المكونة لها ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا .

★ ★ ★

يعتبر محمود سامي البارودي (١٨٣٨ – ١٩٠٤) الرائد الأول للشعر العربي المعاصر . كان الشعر العربي منذ عصر العباسيين قد تردى

في هوة سحيقة . فلم يكن يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ، وامتلأ بالتورية والكناية والجناس وغير ذلك والتباري في اللعب بالالفاظ وجميعها كما يقول عباس محمود العقاد في كتابه الفصول « هذه كانت درجة الشعر العربي من الانحطاط وعندما ظهر البارودي الذي عاد الى منابع الشعر العربي السليم فاستطاع أن يخلص الشعر من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد اليه ديباجته الناصعة .. وقد صاغ بعضا من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صياغة شعرية قوية لا تقل روعة عن صياغة كبار العباسيين » (٧) .

ثم جاء أحمد شوقي الذي سار على الدرب نفسه حتى بلغ القمة بالشعر التقليدي ، فرد الى الشعر العربي جماله القديم . وسار حافظ ابراهيم أيضا على الدرب نفسه وان يكن نحا في شعره منحى اجتماعيا قوميا (٨) . ثم جاء خليل مطران بنزعته الموضوعية ليدخل في الشعر العربي اتجاهات جديدة فتكرست حركة تطور الشعر العربي وبعثت تقاليده الكلاسيكية .

وعلى الرغم من الموقف الوطني الذي اتخذه البارودي باسهامه في الثورة العرابية واتخذه حافظ ابراهيم بتأييد النضال الوطني ، فان الشعر العربي الكلاسيكي الذي أحياه هؤلاء الشعراء وضع بمجمله وعلى أيدي أبرز ممثليه وهو أحمد شوقي في خدمة الطبقة الاقطاعية المتحالفة مع الاستعمار (الملكية ــ الاحتلال) واستخدم هذا الشكل الكلاسيكي ليكون اطارا لمضمون ايديولوجية الاقطاع حتى ليمكن القول انها استولت على الشكل وأدخلته في جملة مكاسبها وادواتها الثقافية .

---

(٧) الشعر المصري بعد شوقي . الحلقة الاولى . الدكتور محمد مندور . / ص ١٣١ / .

(٨) المصدر نفسه .

واذا ما لاحظنا منذ نهاية الحرب العالمية الاولى ان بدء تشكل البورجوازية التجارية والبورجوازية الصغيرة في مصر قد اقترن بفشل ثورة ١٩١٩ التي قادتها هاتان البورجوازيتان الناشئتان وكذلك بفشل الثورة العربية التي قادها حسين الاول وابنه فيصل ، وباستمرار تحالف الاقطاع والاستعمار أمكن أن نفسر الحركة الكلاسيكية الجديدة في الشعر التي دعت اليها جماعة « الديوان » بزعامة عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني . لقد كانت هذه الكلاسيكية الجديدة دعوة الى تجديد في الشكل والمضمون معا ذات اهداف فنية وسياسية في آن واحد . كانت من الناحية الفنية اشارة الى بدء التأثر بالثقافة الغربية ، أما من الناحية السياسية فكانت تمردا على المضمون الايديولوجي الاقطاعي الذي كرسه أحمد شوقي . ويمكن القول أن هذه الكلاسيكية الجديدة تشكل البنية الثقافية الفوقية للتحالف الجديد الناشىء أي تحالف البورجوازية التجارية مع البورجوازية الصغيرة انطلاقا من ثورة ١٩١٩ . لقد كانت دعوة العقاد والمازني وجماعة « الديوان » الى تخليص الشعر الكلاسيكي من التفاهة والتقليد والزخارف اللفظة والمضمون الايديولوجي الاقطاعي الغيبي والولاء لتحالف الاقطاع والاستعمار كانت هذه الدعوة بمثابة دعوة الى صيغة فنية أكثر تطورا وصيغة سياسية معادية لتحالف الاقطاع والاستعمار . وقد طرحت هاتان الصيغتان تحت شعار المطالبة بسيادة العقل والوجدان وهو ما عبر عنه بالفعل شعر العقاد والمازني على الرغم من تحولهما الى النثر ، وكذلك زميلهما الثالث عبد الرحمن شكري .

وبمقدار ما كانت البورجوازية الصغيرة ممثلة في المتعلمين والمثقفين تنمو في اطار تحالفها مع البورجوازية التجارية ، كان الشعر الكلاسيكي يتجه نحو التجديد لا سيما بعد ان فقد هذا الشعر ممثليه الرئيسيين شوقي وحافظ ، وعلى الرغم من محاولة علي الجارم الاصرار على اتجاههما التقليدي . وتؤكد هذه الواقعة واقعة أخرى هي انتماء العقاد والمازني وشكري الى البورجوازية الصغيرة .

وتجلى هذا النزوع الحاد الى تجديد كلاسيكية البارودي وشوقي وحافظ بمعارك أدبية وسياسية معا حتى بدت ساحة الشعر وكأنها ميدان الصراع السياسي التي نزل اليها المثقفون وقد أدى تحول العقاد والمازني الى النثر واعتزل شكري الشعر ، الى تقوض جماعة « الديوان » الداعية الى الكلاسيكية الجديدة . ولم تنجز هذه المهمة فعلا الا بظهور جماعة « ابولو » .

وتتألف هذه « الجماعة » التي أعطت الشعر العربي المعاصر في فترة ما بين الحربين العالميتين اكبر دفعة الى الامام في طريق التجديد من احمد زكي أبو شادي وابراهيم ناجي وعلي محمود طـه والشابي بصورة رئيسية وجميعهم من مثقفي البورجوازية الصغيرة . فالاول والثاني طبيبان موظفان والثالث مهندس موظف وكذلك حسن كامل الصيرفي الموظف البسيط في وزارة الزراعة . وعلى الرغم من ان الانتماء الطبقـي البورجـوازي الصغير لا يحـدد في التحليل الاخـير الموقف الايديولوجي لابناء هذه الطبقة تحديدا نهائيا بسبب تذبذب مصالحها ، لا سيما المثقفون منهم الا أن صعود البورجوازية الصغيرة شكل مرحلة متقدمة على الكلاسيكية التقليدية في الشعر العربي في تلك المرحلـة ، سواء من ناحية الشكل أم ناحية المضمون . فعلى صعيد الشكل مثـل ظهور الكلاسيكية الجديدة (فرع ابولو) بداية الشعر الحر أو الشعر الحديث اذا صحت التسمية وذلك بالتحلل من الوحدات الثلاث في الشعر الكلاسيكي وهي وحـدة البحر في القصيدة الواحدة ووحـدة القافية ، ووحدة التنظيم في التفاعيل .

أما على صعيد المضمون فقد ظهرت نزعات جديدة ، منها الغنائية والرومانسية والرمزية . وتعبر هذه النزعات مجتمعة عن موقف جديد بدأ يتخذه الشاعر من واقعه ومن عصره ، انه موقف يتسـم بصـورة رئيسية بالشعور بالضياع وهو سمة اساسية من السمات التي يتصف بها الموقف البورجوازي الصغير بصورة عامة .

يقول الدكتور محمد مندور محددا هذه النزعة الكلاسيكية الحديدة التي يسميها مدرسة شعر الوجدان ما يلي :

١ ـ « فمدرسة شعر الوجدان .. من خلال جماعة (الديوان) و جماعة (الغربال) ثم جماعة (ابولو) لم تخرج على عروض الشعر العربي التقليدي الا بمقدار ، واذا كان بعض افرادها قد قالوا الشعر المرسل والشعر الحر بل والشعر المنثور أحيانا ، فان غالبيتهم العظمى قد التزمت بالعروض التقليدي(٩) .

لقد أردنا من هذا الاستطراد لفت النظر الى ظاهرة أساسية هي ذلك الارتباط بين تطور حركة الشعر العربي الحديث وبين التطور الاجتماعي الاقتصادي الذي بداته المجتمعات العربية منذ مطلع هذا القرن ، وكذلك الى ظاهرة ارتباط حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر بظهور البورجوازية الصغيرة وتوسعها واطراد تأثيرها تأثيرها على حركة الثقافة وكذلك على حركة النضال السياسي بصورة عامة . وهذا التأثير كان بمجمله ايجابيا دفع حركة الشعر العربي الى الامام نحو التجديد والحداثة في النصف الاول من القرن العشرين ، الا انه ما لبث منذ مطلع النصف الثاني أن حقق قفزة نوعية بظهور ما نسميه اليوم بالشعر الحديث .

ولئن خصصنا الشعر العربي في مصر بهذا الاستعراض الموجز الذي يتسم بالتعميم الشديد فليس ذلك تجاهلا لحركة تطور الشعر العربي في الاقطار العربية الاخرى كلبنان والعراق وسورية وكذلك في المهجز ، وانما لان هذا التطور بدأ بصورة رئيسية في مصر ، وتطوره هذا فيها يقدم صورة واضحة الى خد كبير عما أشرنا اليه آنفا عن الترابط بين تطور الشعر وبين تطور البنية الاجتماعية والاقتصادية . وكذلك

---

٩ ـ الشعر المصري بعد شوقي . الحلقه الثالثة ص ١٠٨ .

أيضا عن ارتباط ظهور الشعر العربي الحديث بنمو البورجوازية الصغيرة واتساعها وتعاظم دورها على الصعيدين الثقافي والسياسي .

ان هذه الصورة عن تطور حركة الشعر العربي نفسح المحال لتسجيل الملاحظات التالية :

١ ــ ان الشعر الكلاسيكي بعث في نهاية القرن الماضي وفي مطلع القرن الحالي في أحضان السيطرة السياسية والاجتماعية والاقتصادية لتحالف الاقطاع والاستعمار . وقد عبر هذا الشعر عن مضامين تؤلف امتثالا شبه تام لايديولوجية هذا التحالف وكذلك لخطه السياسي .

٢ ــ نشأت الكلاسيكية الجديدة كرد فعل على الكلاسيكية التقليدية ورافقت في نشوئها ظهور تحالف البورجوازية التجارية مع البورجوازية الصغيرة ممثلة لخط وطني معاد لتتحالف الاقطاع والاستعمار .

٣ ــ تطورت الكلاسيكية الجديدة باتجاه الرومانسية والغنائيــة والرمزية كمضمون ، متأثرة بالثقافة الغربية ومعبرة عن تجارب حــة لشعرائها تميزت بنمو الفردية ونزوع الى التمرد واحساس بالضيــاع ورافقت في تطورها هذا اتساع البورجوازية الصغيرة ونموها وتزايــد تأثيرها الثقافي والسياسي وقد عبر هذا التطور عن مجمل معاناة الفرد البورجوازي الصغير المثقف والفنان . كل ذلك في اطار مرحلة تحالــف البورجوازية التجارية والبورجوازية الصغيرة ، ودخول هذا التحالف في صراع مع تحالف الاقطاع والاستعمار .

بدأت مصالح البورجوازية الصغيرة بالانفصــال عــن مصالــح البورجوازية التجارية في مرحلة الحرب العالمية الثانية ، ولاسيما بعد أن فرضت مصلحة الاستعمار خلال هذه الحرب التسليم بالاستقلالات السياسية للبلدان العربية وانهاء الصراع الوطني الذي قادته البورجوازية التجارية ضد الاقطاع والاستعمار من أجل الاستقلال . فنشأ بذلك تحالف الاقطاع مع البورجوازية التجارية . وكان من نتيجة هذا الانقلاب

الاستراتيجي في التحالفات الطبقية ان أخذت فئـات واسـعة مـن البورجوازية الصغيرة تلعب دور قيادة النضال الوطني التي أصبحت شاغرة وبدأت تتوجه في تحالفها نحو الجماهير الواسعة .

وقد رافق هذا الانقلاب الاستراتيجي في التحالفات الطبقية على صعيد الشعر انفجار الكلاسيكية الجديدة وتمزقها الى تيارات مختلفة حقق من خلالها الشعر العربي قفزة نوعية تمثلت في الشعر الحديث الذي ترجع الاصول الطبقية لمعظم ممثليه الى البورجوازية الصغـيرة الريفية .

ان هذا الاستعراض الذي ذكرناه واوردناه والملاحظات السابقـة عليه يشكل الخلفية الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر الحديث المعاصرة. انه يشير بوضوح الى أن هذا الشعر ليس ثورة بقدر ماهو قفزة نوعية حققها الشعر العربى المعاصر خلال مرحلة من التطور تبلغ خمسين عاما هي النصف الاول من القرن العشرين . وهذه القفزة لم تتحقق الا عندما دخل تطور البنية الاجتماعية الاقتصادية لبعض الاقطار العربية مرحلة معينة هي نشوء تحالف البورجوازية مع الاقطاع وارتداد البورجوازية الصغيرة وحيدة الى مواقع النضال الوطني ضد هذا التحالف وما يمثله من مصالح معادية للاستقلال السياسي وللتقدم . وقد هيأ هذا التطور المناخ للبورجوازية الصغيرة وبخاصة لقياداتها من المثقفين لتلعب دورا تقدميا في تطوير النضال الوطني وقيادة الجماهير الفقيرة في المدن والارياف ولاعطاء هذا النضال آفاقا اشتراكية .

في بداية هـذه المرحلة بالذات ظهر بدر شـاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي وأدونيس ومحمد الماغوط ويوسف الخال وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم من ممثلي الشعر الحديث البارزين .

ولكن هل يؤلف الشعر الحديث مدرسة محددة واضحة المعالم ؟ واذا كان الشعر الحديث بالاساس ثورة على الكلاسيكية فما هي السمات المشتركة بين ممثلي هذا الشعر ؟ أين يقف نزار قباني مثلا ؟ وآخرون غيره ؟ هل الثورة في الاداء كافية وحدها لتصنيف الشاعر في صف الشعر الحديث ؟ الا نستطيع أن نميز في الشعر الحديث مضامين تقدمية وأخرى رجعية ؟ الى أي حد يمكن تقبل النزعة المفرقة في فرديتها حتى النرجسية عند البعض أو التأثر الشديد بالشعر العالمي المعاصر الذي يكاد يصل الى حد الاقتباس ان لم نقل أكثر من ذلك ؟ بل الى أي حد يمكن أن نبرر الغموض والنزوع « الميتافيزيقي » والاستغراق في الجنس والثرثرة الثورية ورفض التراث وغير ذلك من السلبيات التي يمكن ان تلحظ بسهولة عند بعض الشعراء المحدثين ؟

إننا نجد انفسنا مضطرين في كثير من الاحوال الى أن نرجع الى التساؤل الاساسي الذي طرحه رئيف خوري والذي سبق أن ذكرناه في مقدمة هذا البحث وهو :

« ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة » .

ومهما يكن من أمر فبوسعنا أن نقرر منذ الآن أن حركة الشعر الحديث ما تزال في بداياتها . إن عمرها لم يكد يبلغ ربع قرن . وهذه المدة لا تتيح ارساء أية قيم نهائية . واذا ما أخذنا بعين الاعتبار المرحلة الراهنة من تطور البنية الاقتصادية الاجتماعية وما تعكسه من آثار حاسمة على بنية الثقافة ومن بينها الشعر ، تأكدنا أن الطريق ما يزال طويلا . إن انتصار الشعر الحديث وان يكن خطوة متقدمة على طريق تطور حركة الشعر العربي المعاصر ، بل قفزة نوعية ، إلا أن هذا الانتصار لم يصبح بعد نهائياً لان الشعر الحديث ـ كما سبق أن قلنا ـ لم يحسم هو نفسه قضيته حتى الآن .

إن أخطر ما يواجهه الشعر الحديث هو أن يجهل موقعه الراهن وأن لا يحاول تجاوزه الى موقع متقدمة مفتوحة على المستقبل تضعه على مستوى الانسانية والعالمية . ونقطة البداية تظل دوما أن يظل الشعر تعبيرا عن الانسان . لا الانسان الميتافيزيقي أو الكوزمويوليتي وانما الانسان الراهن ، المرتبط بجذور واقع محدد ومرحلة معينة والمتطلع دوما الى أفق انساني أعلى .

جلال فاروق الشريف

المصدر :

الشعر العربي الحديث . الأصول الطبقية والتاريخية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٦ .

- ٤٢ -

أنقذونا من هذا الشعر

محمود درويش

ماذا جرى للشعر ؟

إن غصات مالحة كثيرة تتجمع في حلوقنا لتطلق صرخة لا ندري كيف نسميها ، لأن الشعر ، الذي كان أحد أفراحنا القليلة ، يفلت من حياتنا الآن بلا وداع ، أو بلا انتباه . ونحن ، شعب الشعر كما ندعي ، نشاهد سقوط أحد قلاعنا الأخيرة ، دون أن نبدي رغبة في المقاومة .

كم من مرة ذهبت الروح الى صوتها ، في ساعات كانت تحتاج فيها الى الغناء ، فارتطمت بخيانتها على ورق يزداد بياضاً .

وكم من يوم عطلة هادىء ، خال من المذابح وزحام المرور ، عكره عدوان قصائد هذه الأيام .

وكم من كسل في الجسد ، أو بطالة جميلة ، اشتقنا فيها الى ما يأخذنا الى عيد غامض ، أو يأتي بالبحر إلينا ، في قصيدة أو أغنية ، فتحول الكسل الى مرض .

وكم من حماسة عظيمة صبها فينا حجر قادم من الأرض التي جعلها الأولاد مقدسة ، فنهضنا في حصار العملاق العاجز ــ الذي هو الأمة ــ لنندرج في النشيد ، فاذا به يتلعثم ، ليقول لنا إن الأشياء ــ كما هي على أرضها ، وفي تجلياتها الخام ــ أكثر شاعرية من شعر هذه الأيام ، التي عجزت فيها الروح عن صياغة شكواها . كأن الحلم ،

الحلم ذاته ، قد انحط مرة واحدة الى نشأته الفظة ، تائباً عن حربة لم تقدم له غير تشويه نفسه .

ألأنّ الغناء الرديء أشد رداءة من واقع رديء ؟ ألأنّ بشاعة القصيدة أشد إيلاماً النفس من تكدس القمامة في الشوارع ؟ ألأنّ قافية ثقيلة الظل اكثر صفاقة من سبحان ؟ ألأنّ نشاز الايقاع يجرح النفس اكثر مما تجرحها صفارات الانذار بأصواتها المبحوحة ؟

ربما . وربما لأن الشعر يتمتع بهشاشة تجعل تعرضه للخلل أكثر أنواع الكلام بشاعة . فهل نريد الادعاء بأن الشعر لا يتحقق ، فلا يعشق ، إلا في كماله النسبي ، المتحقق في كمال نسبي آخر ، يتلوه بحث عن كمال نسبي ارقى لا يتحقق الا في اللحظة الغامضة التي تضيء القلب ، والتي تجعلني بعد قراءة القصيدة شخصاً آخر يختلف عمن كانه قبل قراءتها ؟

تلك مسألة نسبية ايضاً . ولكل امرىء علاقة تتميز عن علاقة الآخر بالشعر . ولكل علاقة سرها أو نارها . من هنا صعوبة تعريف الشعر . ويبدو لي أنه سيبقى مستحيلاً على المرء ، الشاعر بقراءته والشاعر بكتابته ، أن يهيمن على تعريف محدد للشعر . ولكن هناك ما يشبه المقياس : على القصيدة أن تغيرني .

إنني لا أعرف ما هو الشعر . ولكنني بقدر ما أجهل هذه الماهية أعرف تمام المعرفة ما ليس شعراً . ما ليس شعراً ، بالنسبة لي ، هو ما لا يغيرني ؛ ما لا يأخذ مني شيئاً ولا يعطيني لوعة أو فرحاً ؛ هو ما لا يقدم لي أحد مبررات وجودي وإقامتي على هذه الأرض ؛ هو ما لا يبرهن لي جدواي وقدرتي على الخلق ؛ هو ما لا يقدم لي الوجود في كأس ماء ينكسر . في اختصار : إن ادراكي لما ليس شعراً هو طريقتي في الاقتراب من إدراك الشعر ، لأننا بالواضح نفسر الغامض ، وليس بالعكس .

من هنا نصرخ : ماذا جرى للشعر .. ماذا ؟

إن مانقرؤه ، منذ سنين ، بتدفقه الكمي المنهور ليس شعراً . ليس شعراً الى حد يجعل واحداً مثلي ، متورطاً في الشعر ، منذ ربع قرن ، مضطراً لاعلان ضيقه بالشعر . واكثر من ذلك يمقته ، يزدريه ، ولا يفهمه . إن العقاب الذي نتعرض له يومياً ، من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر ، يدفعنا ـ أحياناً ـ إلى قبول التهمة الموجهة الى الشعر العربي الحديث . ولكن هل يكفي أن يتبرأ كل شاعر ، بطريقته الخاصة، بينجو من الاتهام العام ؟ ماذا يفيد التبرؤ مما ليس يشبهك الى درجة تشبهك . وهل جرب احد أن يرى اعضاءه في أجساد الاخرين ، دون أن يتحمل المسؤولية عن سهولة تفكيك جسده ؟

على الشعراء ، والنقاد اذا وجدوا ، أن يدخلوا في عملية حساب النفس العسير ، فهذه هي فترة النقد الذاتي . إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل الى اعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ، ويغربها عن وجدان الناس الى درجة تحولت فيها الى سخرية ؟. إن تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض ، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر ، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب ، والركاكة ، والغموض ، وقتل الأحلام ، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وماليس شعراً .

قد نهدىء من روع الناس بالاشارة الى أن تاريخ الشعر حافل بالتطاول والإدعاء ، لولا أن تراكم الركاكة ، واللاشيء ، وضياع المفاهيم الخاصة بالشعر الحديث قد أضاعت من الناس مفاتيح القراءة والتمييز، وبخاصة ان الشعر العربي الحديث لم يحقق ، بعد ، شرعيته الشعبية ، اذا جاز التعبير ، ورسوخه في الوجدان العام ، وثباته في تاريخ التذوق ، مما يجعل هيمنة نماذجه الرديئة مدخلاً لاعادة النظر في التجربة كلها .

كل كلام غامض ، مشوش ، ركيك ، نثري ، عدمي ، قادر على تغطية تطفله على الشعر ، في هذه الفوضى العامة ، بالادعاء انه شعر حديث مكتوب للمستقبل . ويجد في عطش الورق الذي اغدقه على حياتنا الثقافية فائض البترو دولار الى اي حبر يملأ البياض ، وفي « ثقافة » موظفي الأقسام الثقافية في مؤسسات النشر ، الترحيب والتهافت .

لقد صار الجميع خائفاً ، أو عاجزاً عن البوح : أنا لا أفهم . هل تفهم انت ؟ لا بد أن هنالك من يفهم . سيولد قارىء يفهم . ولا يجد احد أداة لكيفية الدخول في القصيدة ، ولا قارب نجاة للخروج منها . شيء من ارهاب الشكل البصري الجديد ، وثنائية السمكة والقرنفلة ، والسخرية من الوطن المندرج في « الخطاب السياسي » ، وتسمية الثرثرة « نصاً » يستولى على عقول الناس ، ويقمعهم في الفن كما تقمعهم السياسية ، فيتهمون انفسهم بالجهل ولا يجرؤون على التساؤل والاحتجاج ، لأن هناك سوطاً جاهزاً دائماً اسمه « الشعر الحديث » ، بطبيعته الغامضة ، يهدد إبداء الحيرة ، ويدفع الناس الى الاستسلام .

قلت لناقد كبير : لماذا لا تتدخل . لماذا لا تكرس طاقتك النقدية الكبيرة لدراسة الشعر الحديث في محاولة لاستنباط بعض القواعد والضوابط ، فتساهم في وضع حد لهذه الفوضى ؟ قال : لا أفهم .. ولا أستطيع القول إن معظم هذا الشعر ، منذ الرواد الى النقباء الى الأنفار ، ليس شعراً . وأخشى التعرض لتهمة المحافظة من النقاد الجدد ، الذين يدرسون القصيدة الغامضة بمقال اشد غموضاً ، لأني لا اؤمن بالبنيوية بخاصة ، ولا اتقن تخطيط اسهمها واقواسها وخرائطها !..

ماذا جرى للشعر ، اذاً ماذا جرى ؟

ان سيلا جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على على التساؤل : هذا هذا شعر ؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا الشعرية ، بل عن « سمعة » الشعر الحديث الذي انبثق من تلك القيم

ليطورها لا ليكسرها ، حتى شمل التكسير ، بدافع الادراك أو الجهل ، اللغة ذاتها . فكيف تطور الحداثة الشعر بلا لغة ، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته ؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج « تفجير اللغة » ؟ وهل أوضحوا لنا مفهوم « الموسيقى الداخلية » في اصرارهم على احتقار الايقاع ؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر ؟ لماذا تعجز ثروة الشعر العربي الايقاعية عن انتاج موسيقى داخلية ؟ وقبل ذلك ما هي ، بالضبط، الموسيقى الداخلية ، وما هي الموسيقى الخارجية ؟

سيقولون ان الايقاع يخلق نمطاً متشابهاً ورتيباً . إذن ، ماذا نقول عن هذا القصيدة الواحدة التي نقرؤوها كل صباح ، منذ عشر سنين بمئات الأسماء ؟ أليست هي نموذج النمط ؟ ان ما نقرؤه ، من هذا الشعر الحديث ، هو قصيدة واحدة تتألب عليها مئات الأسماء في تنقلها من جريدة الى مجلة الى منبر الى ديوان . ألم يقع « الشعر الحديث » في نمطية أشد انحطاطاً من نمطية القصيدة الكلاسيكية ، التي كانت تحميها عناصر نقيها صعوبتها ، على الاقل ، من سهولة اللعب الشائعة في هذه الأيــام ؟ .

صحيح أن الشعر ليس هو « الكلام الموزون ، المقفى ، المعبر عن أفكار ، ومشاعر » كما تقــول الكتب المدرسية . كلنا يأنف مــن هذا التعريف الضيق . ولكن ، هل يعني رفضنا هذا التعريف أن يكون عكسه هو الصحيح ، لنقول أن « الشعر هو ما ليس كلاماً موزوناً ، مقفى ، ولا يعبر عن شيء » !

وصحيح انني ابسط ، واسخر ، لأعبر عن ضرورة الدفاع عن أدوات الشعر الأولية ، الأولية جداً ، لنختلف فيما بعد حول مسائل الشعر الأرقى . ولكن مسألة الشعر قد انحطت الى مستوى الأدوات الأولية ، والبديهيات اللغوية ، كأن يعرف الشاعر ، العامل في حقل اللغة ، أبسط قواعد لغته ، فلا نرجوه ، ولا نتوسل اليه ، بأن يبقى

الفاعل مرفوعاً اذا أمكن ، وأن يخرص ، بقليل من الجهد ، على وضع الهمزة على الكرسي أو الألف أو الواو ، بدلا من وضعها على رصيف الشارع .

نعم . إنني أسخر بمرارة في محاولة لتبرئة الشعر الحديث من تهمة الانحلال العام . ولأن الشعر ، وهو احد تجليات روح الأمة ، يعنيني، كما يعنيني كياني ومصيري . ويعنيني بطريقة تفسر انحلاله ، اذا انحل ، بانحلال الأمة ذاتها . ويعنيني كما تعنيني هويتي . لذلك يأخذ شكل تحطيم لغتي معنى إبادتي الحضارية . وهكذا امتلك جزأة الصراخ بأن الدفاع عن قيم الشعر العربي ، وفاعليته ، ووضوح رسالته ، هو شكل من أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي .

من هنا ، لم يعد في وسعنا أن نكبح جماح الاحساس بلا براءة المثابرة المنهجية على تدمير الشعر العربي ، وهو عملية تجري أمام عيوننا كل يوم ، برعاية منابر بالغة الأهمية في صياغة الوجدان العام . لأن حسن النية في مراقبة هذا التدمير يلغيه طابع المؤسساتية الذي يميز سير هذه العملية ، والا كيف نفسر عجز هذه المنابر عن العثور على قصيدة عربية سوية واحدة منذ سنين طويلة ، وترويجها لكل صنوف الشطط ، والعدمية ، والعلاقة العدائية بين القصيدة والواقع ، والتهامها مستوى البراءة لدى الشباب الناشئين ، الذين يبحثون عن وعيهم ولغتهم الشعرية الجديدة . لا . لم يعد في وسعنا أن نكبح جماح الاحساس بلا براءة المنابرة المنهجية على تدمير الشعر العربي ، والتي تتغذى من اجتهادات التنظير لما ليس شعراً كنموذج للحداثة الشعرية .

على الشعر الا يقول شيئاً ، أو الشعر هو الكلام الذي لا قول فيه . هذه النغمة السائدة في شعر هذه الأيام . واذا قال ــ وهو دائماً يقول عكس ما يدعي ، لأنه يقول الفراغ على الأقل ــ يقول فراغ الارتباط بأي شيء : واقع ، حياة ، مصير ، حب ، ويحول الثورة ، مثلا ، الى

سخرية .. الى نقيض للقصيدة . فالشرط الشعري هو البياض، والواقع طرف نقيض في القصيدة ، عبء عليها لا يحقق حريته الا بالتحرر منه . ولذلك تجد الوطن ساقطاً أو خائناً ، أو قليل الوفاء ، أو جحوداً ، في شعر هذه الايام . ألا ترون ، إذاً ، ان هذا الشعر يحمل قولا كثيراً ، وان ترويجه للاّقول هو مجرد احتيال لقول المضاد ؟.

لا يسعنا الا ان نعترف بأن الكثيرين من الشعراء الذين يستمدون وهم شرعيتهم الشعرية من مواطنيتهم الصالحة ، ومن تضامنهم مع الثورات ، قد تحول الوطن ، في افواههم ، الى حشف ، وتحولت الثورات ، في أفواههم الى قمع لغوي . ولكن ، علينا أن نعترف ، أيضاً بأن تجاوزهم الفني لا يتم بتجاوز الموضوع الشعري الذي ارتزقوا منه ، ولا يتم هذا التجاوز بالتحول الى الثورة المضادة ، وتوبيخ الوطن الذي تريده الثورة المضادة ايضاً . ان استيائي من قصيدة رديئة عن الوطن ليس سبباً كافياً لخيانتي ، فان كان الشاعر الوطني الرديء قد أساء الى الشعر واخلص للوطن ، فان نقيضه الفني ليس هو نقبضه الايديولوجي الذي يخون الشعر والوطن معاً .

هل نتحاور من خندق واحد ؟ ما أصعب هذا السؤال حين يحمل بعض الشعراء والنقاد تناحرهم الداخلي مطمئنين ، فهذا البعض ثوري في المقهى والحي ، رجعي في الكتابة . هل نتحاور من موقع واحد ؟ تلك هي المفارقة / المأساة ، أو المأساة / المفارقة ، كأن اختلف مع رفيق الخندق الواحد ، وعلى منبر الخصم الايديولوجي أحياناً ، على اي مصير يعنيني اكثر في القصيدة : مصير السمكة التي تقفز من بقعة حبر على الجدار ، كما يقول الشعر الحديث ، ام مصير ولد يدخل في قطرة الدم على الشارع ، كما يقول الشعر الحديث أيضاً ؟

لا . ليس الخلاف محتدماً بين مجددين وسلفيين ، بين أزهريين ودادائيين . إنه اختلاط أي شيء في كل شيء . انه سطوة الرمادي . كأن تعني الحداثة الثورة حتى لو حملت أشد الأفكار السلفية ظلامية ،

شرط أن تعمق غربتها في صدفتها . أو كأن تعني الحداثة السلفية اذا عبرت عن حركة الواقع ، وفتحت بابها على الآخرين ، وصارت نشيد الجميع .

ان ما يرهقنا في هذه الفوضى هو أن التجديد والحداثة يراد بهما أن يتحولا الى مرادفين للعدمية ، وللثورة المضادة أحياناً ، حيث لا يصبح هنالك معنى للأشياء ، واللغة ، والتضحية ، والعمل ، ولا معنى للمعنى في الشعر . معنى الشعر هو اللامعنى ، لأن المعاني — كما تقول هذه الحداثة — مفاهيم قديمة بالية ، كالفصاحة ذاتها التي استبدلت بالركاكة .

أهذا كل ما يقوله شعر اللاقول ، الذي نجح ، الى حد ما ، في خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية ، وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية ؟ لا . انه يقول الضجر . التشابه . تحول البطولة الى فأر . تحول القصيدة الى لقطة اخبارية ، أو لغز ، أو الكترون، انه يقول التقنية والاتقان أحياناً : السطر حسن التوزيع . الفجاجة مدربة . نقاط التعجب يقظة ، الموسيقى الداخلية رمل . العبارة الصوفية في محلها الصحيح . الفراغ شديد الايحاء بين مقطعين . وبعيداً عن أية محاكمة خارجية ، اذ لا يحق لنا أن نقرأ القصيدة من خارجها ، نجد القصيدة متقنة وفق فهمها هي للشعر ، ولكنها لا تعنينا . لا تثير فينا الدهش ولا الرعشة ، على الرغم من اتقانها المحكم ، وتمتعها بكل شروط كتابة القصيدة كما تدرس في كتاب قد يكون قيد التأليف الآن : « كيف تتعلم كتابة الشعر الحديث في سبعة أيام من دون معلم » .

وعندما لا يجد هذا الشعر ما لا يقوله يجد : المرأة المخاطبة في القصيدة . المرأة المخاطبة هي عكازة القصيدة في هذه الأيام ، فمن المرأة يمكن النفاذ الى فراغ القول ، أو قول الفراغ . سلسلة تداعيات لامتناهية ، اكداس من الصور الجميلة أو القبيحة المجانية . كلام يقول كلاما . واذا تساءلت عن كيان هذه المرأة التي لا تنزل عن الضمير المخاطب ، ولا تصاب بضجر اللاقول الذي يقول كل شيء عدا الشعر

او المرأة ، يصرح بفاد الشاعر ، وهم داعما أصدقاؤه : إنها الوطن والأرض . المرأة المخاطبة ، في شعر هذه الأيام ، هي اوجه الآخر لشعر اللاقول ، وإن كانت توحي بأنها نقيضه الشكلي . هي اللاقول الثرثار . هي السجال الذي لا ينتهي بين الشاعر ومعرفته السائلة . هي استجلاب الكلام الذى لا غاية له الا الكلام .

لا . لم نعد نطيق سماجة الشعر وتراكمه ، لان هذا الشبه بين كل شيء وشيء آخر ، هذه السهولة المائعة ، جعل الشعر أرخص البضائع . لم تعد القصيدة اضافة ، صارت تراكما . لم تعد حدثا ، صارت نبأ أو تعليق هذيان على نبأ . ولم يعد البحث عن الشعر ، في الشعر ، الا شكلا من أشكال الفاجعة التي يتركها فينا الشعر الحديث . صارت عزلتنا هي مقياس ابداعنا ، وبلغ بنا الدفاع عن الغموض الذي تنتجه طبيعة العملية الشعرية ، أحيانا ، حد تربية هذا الغموض وتحويله الى مستوى ابداعي ، لأن قدرتنا على الكتابة الشعرية صارت أهم من حاجتنا الى الكتابة . وكيفية القول صارت هى الغاية النهائية. كيفية لا تقول شيئا . وكأن الابداع قد تحول من جوهر الى صدف مطلق. وذلك ما يشرح وعلى مستوى آخر من مستويات الفاجعة ، الميل المرئي لدى شعراء الحداثة الجادين الى التخصص الشعري في الشعر لا الى التعبير . كل الأسئلة هي أسئلة الشعر في مواجهة أسئلة الحياة . وفي مثل هذه التخصص الشعري المحض لا يجد الشعر شعره ، أعنى لا يجد انسانيته .

يحلو لي أن اشعر ، ولا اقول أعرف ، أن الشعر يبدأ مما ليس شعريا ، لأن الاهتمام بتحويل الشعري الى شعر قد يتحول الى تقنية تفتقر الى العناصر الانسانية ، وقد تتحول العملية الشعرية الى مختبر يحول القصيدة الى معادلة كيميائية . وفي هذه العملية تحل القصيدة . التي صارت كلاما عن الشعر ، محل الشعر ذاته .

ماذا جرى للشعر .. ماذا ؟ إني أعلن خوفي من الاستباحةوالفوضى من ناحية ، وأعلن خوفي من التقنية المحضة اللاانسانية من ناحية اخرى. فهل يحق لنا أن نصرخ : آن لنا أن نعبّر بدلا من أن نكتب . وآن لنا أن ننفجر بدلا من أن نقطّر ؟

وماذا جرى للشعر ؟ سيقال كما قيل من قبل إن سؤال الشعر هو جزء من سؤال المسألة الثقافية العربية الراهنة ، التي هي جزء من سؤال الوضع العربي برمته . وسيقال إن الانهيارات التي تصيب بُنى المجتمعات العربية تشمل مستوى الشعر أيضا . ربما .. ربما ، ولكن تاريخ الشعر يقدم لنا الكثير من الأدلة على أن ازدهار الشعر ، أو انحطاطه ، ليس مشروطا ، دائما ، بمستوى تطور المجتمعات . وأن في وسع القصيدة العظيمة ان تنهض من الخراب ، اذا كان يحركها أمل عظيم ، أو يأس عظيم .

فهل فقد الشعر العربي الحديث الأمل العظيم واليأس العظيم معا ؟

إنه سؤال مفتوح على سؤال آخر :

ماذا جرى للشعر .. ماذا ؟

محمود درويش

المصدر : مجلة الكرمل . العدد السادس – ١٩٨٢ .

- ٤٣ -

هــل انتهى زمــان الشــعر ؟

شوقي بغدادي
١٩٢٨ -

يوما بعد يوم ، وسنة بعد سنة ، وأنا أرقب بكثير من الدهشـــة والأسى القاعات الكبيرة تشكو الخواء والبرود وانحسار الجماهير عنها في الأمسيات الشعرية . وحتى الذين يحضرون كنت أراهم غير مأخوذين بما يسمعون كما كان الأمر في السنوات الخاليات .

كانت الظاهرة تتضخم وتؤكد نفسها عيانا وانا اتجاهلها مع غيري من المتفائلين ، وكنت أقرأ عن هذه الظاهرة في أوروبا الغربية ، الا انني لم ادرك حجمها الخطير حتى حين جمعتني الصدفة بالشاعر الفرنسي « جان بريتون » في مهرجان ستروغا الشعري العالمي في جمهورية مكدونيا بيوغسلافيا ، وهو ناشر أيضا وعضو في هيئة التحرير وادارة مجـلة « شعر » الفرنسية التي تصدر منذ سبعة عشر عاما ، كنا نتحدث عن احوال الشعر في أوروبا الغربية او في فرنسا بالذات ، وعن مدى اهتمام القراء هناك بهذا الفن ، وكان أن سألته :

كم يبلغ عدد النسخ التى تطبع من أول ديوان يصدر لأحد الشعراء الجـدد ؟

فأجاب قائلا :

قبل انجاز هذا الامر لا بد من اجتياز عدة عقبات .. أولا ، يجب أن يكون هذا الشاعر قد ظهرت له عدة محاولات شعرية ولمدة سنوات في المجلات الادبية بشكل كاف ومقنع لتكريس اسمه كشاعر موهوب حقا ، وبعدها تأتي عقبة العثور على دار نشر تقبل هذه المغامرة ، ذلك لأن دار النشر التي توافق على نشر المجموعات الشعرية الجديده باتت قليلة جدا ، فاذا اجتاز الشاعر هذه العقبة فلن يطبع من مجموعته عندئذ اكثر من خمسمائة نسخة على الاغلب ..

واستغربت وقتها هذا الرقم كثيرا بالنسبة لبلد كبير قارىء مثل فرنسا . ولكن صدور هذا التصريح عن شخص مطلع مثل جان بريتون اعطاني مؤشرا جديدا ، اذا اضفناه الى مجموع المؤشرات المستقاة من الغرب ، امكننا أن نتأكد من أن تقلص الاهتمام بالشعر قد أصبح ظاهرة حقيقية في العالم الغربي .

عودة الى الوراء :

ليس ضروريا هنا أن نعود نحن العرب الى الجاهلية لنذكر الأعياد التي كانت تقيمها القبيلة عند نبوغ شاعر فيها ، ولا بذكريات الشعراء الكبار في العصور الاسلامية ممن كانوا ملء الأسماع والقلوب كالبحتري وابن الرومي وأبي تمام والمتنبي وغيرهم .

بل يكفي أن نذكر بعهد قريب لا يعود الى اكثر من ثلاثين أو أربعين سنة خلت ، كانت فيه قصيدة للرصافي أو الجواهري في العراق ومثلها لأحمد شوقي أو حافظ ابراهيم في مصر وأخرى لبدوي الجبل وأبي ريشة في سوريا كافية لاثارة الرأي العام . واقبال الجماهير على الشعر بشكل مؤثر كان يقلب الحكومات القائمة أحيانا رأسا على عقب أو يصبح على الاقل المتعة الأولى في وجدان البشر .

ولم يكن الأمر مقصورا على جماهير المثقفين بل كان يتعداها الى الجماهير البسيطة التي كانت مشغوفة بالشعر قراءة واقتناء وحفظا حتى يصعب وقتها تصور حركة المجتمع العربي دون تدخل الشعراء ومشاركتهم الفعالة .

لا بد من الاعتراف الآن أن تلك الايام قد تلاشت الى حد بعيد ولم يبق منها سوى الاصداء ، وان الاصوات الشعرية التي ما تزال مسموعة على نطاق واسع تتضاءل يوما بعد يوم حتى ليمكن حصرها في اسمين أو ثلاثة لا أكثر .

ما هو تفسير هذه الظاهرة ؟

ان تفسير هذه الظاهرة مسألة بالغة التعقيد وقد تحتاج معالجتها الى مؤلف ضخم ، ولكن اختصارا يمكن رد المسألة الى عاملين أساسيين، أحدهما يتعلق بالمنتج أي الشاعر نفسه والآخر بالمتلقي أي القارىء ، مع الاعتراف بأن كلا الطرفين تتعرضان لضغوط مشتركة متشابهة ولكنهما في الوقت نفسه يختلفان من حيث الوضع الاساسي لكل منهما حيال طبيعة القضية بين الابداع والتلقي ..

لا شك أن الشاعر العربي المعاصر يواجه معضلة درامية ــ اذا صح التعبير ــ من نوع خاص حين نأخذ بعين الاعتبار الصراع الذي نشب في أعماقه مع هجوم الحداثة بين طموحين يبدوان حتى الآن طرفين في معادلة صعبة الحل : أولهما يدفعه الى التجديد والابتكار تحت دافع التطور الطبيعي ومجاراة الثقافة الغربية ، ولكنه طموح يهدده في الوقت نفسه بالانفصام عن الجماهير العاجزة حضاريا عن مواكبته ، والطموح الآخر يدفعه الى الحفاظ على صلاته بالتراث والتقاليد وبالتالي بالجماهير ، الا انه طموح يهدده بالتخلف عن ركب الثقافة المعاصرة المتقدمة .

ليس من السهل عمليا الاحتفاظ بالتوازن بين هذين الطرفين المتباعدين حتى الآن ، ولذلك كان بدهياً أن تهتز الخطا على هذا الطريق ، وأن تعكس التجارب الشعرية هذا الاهتزاز والقلق بأشكال متباينة بين قطبين متطرفين : احدهما يراهن على المستقبل غير عابىء بالمستوى الحضاري النوعي الراهن للبيئة ، وجماهير القراء الواسعة ، فيطلع على الناس بانتاج مبهم غريب على ثقافتهم وأذواقهم . والآخر يراهن بالعكس على الماضي غير آبه بمتطلبات العصر ،فيطلع على الناس بانتاج مستهلك مبتذل لا يرضي طموح البشر العميق الى الجديد ، وكأن جماهير القراء بغريزتها الصادقة ــ اذ ترفض الاثنين معا ــ تعبر عن موقف ثالث لا تستطيع أن تبلوره في مواصفات محددة ، غير ان التجربة الزمنية تثبت يوما بعد يوم أن كثيرا من التجارب الشعرية المحدثة الناجحة كانت ، في نهاية التحليل ، تجسيدا عمليا ملهما لهذا المناخ السديمي الذي ما يزال في طور الشكل داخل الوجدان الجماعي ، الذي استطاع الشاعر أن يبرزه طاقة خاصة من موهبته واخلاصه في الاصغاء الى صوته الداخلي من جهة ، وصوت التراث والبيئة المحلية من جهة أخرى ، في اطار متكامل مع العصر .

رفض الموسيقا :

وفي الايقاع اندفع كثيرون أيضا متأثرين بالترجمات النثرية عن الشعر الغربي ، ومتطلبات التعبير المعاصرة المتطرفة ، أو بالهبوط المستمر للمناهج التربوية في تدريس اللغة العربية ، وعدم العناية بتعليم العروض العربي المدهش بغناه الايقاعي ، والمتميز تمييزا كبيراً بأصالته وألوانه المتنوعة ، اضافة الى دوافع أخرى مشبوهة متأثرة بشكل أو بآخر بالمشروع العالمي التدميري لاصالة الشعوب والانسان في العالم المتخلف الغارق في التبعية . كل ذلك دفع الكثيرين من الشعراء الى نبذ التراث العروضي نبذا تاما ، وتبنى ما يسمى بقصيدة النثر بديلا للشعر الايقاعي ، ورفض أية محاولة في تجديد الايقاع في الشعر ليس

التزاما بموسيقا خارجية كما يقولون ، وانما هو تلبية لغريزة أصيلة في الانسان وخصوصا لدى الشعوب ذات التراث العريق .

وضع القارىء العربي :

لعل أهم المؤثرات التى دفعت وما تزل ندفع القارىء العربي الى الابتعاد عن ميدان الشعر هو ما يسمى بنمط الحياة الاستهلاكية التي اجتاحت المجتمع العربي ، هذا النمط من الحياة الذي يجعل التعامل مع الاشياء عامة خاضعا لقانون الفائدة المادية المباشرة .

ان الاهتمام بقراءة الشعر محتاج الى انسان قادر حقا على أن يخلو الى نفسه ، وان يجد متعة فعلية في تأمل ذاته والحياة من حوله تأملا روحيا صافيا بعيداً عن الرغبات النفعية المباشرة . هذا الصفاء الداخلي لا توفره المجتمعات الحديثة بسهولة ، واذا كان لا بد من القراءة فان الناس باتوا يهتمون بالروايات المثيرة القادرة على منافسة السينما والتلفاز أو في أحسن الأحوال بالبحوث والدراسات الجادة التي يعتقدون انها اكثر جدوى في فهم ما يجري في العالم . لقد باتت قراءة الشعر اذن نوعا من الترف أو بتعبير أدق مضيعة للوقت الذي بات ضيقا جدا في عصر الاستهلاك والسرعة ، والتزاحم .

أما العامل الآخر المؤثر فهو راجع في اعتقادي ، الى المناخ المعنوي الهابط الذي خلفته الهزائم ولنكسات القومية المتلاحقة منذ بداية عصر النهضة حتى الآن ، والى الفراغ الروحي الكبير الذي كرسه افلاس الايديولوجيات العربية لمختلفة وانظمة الحكم التي عقد عليها المواطنون آمالاً كبيرة في العقود الماضية .

في أجواء الهزيمة :

لقد كان الشعر في أيام الصعود الوطني في الاربعينات والخمسينيات خاصة هو الفن الادبي الاكثر نشاطا وتأثيرا في الجماهير المتوقدة حماسة

آنذاك ـ وما زلت أذكر ـ وأنا من الذين اسهموا الى حد كبير في غمار هذا التيار إبان الخمسينيات ـ التجاوب العاطفي والفكري العميق الذى كانت تحدثه قصائدنا المنشورة أو الملقاة من على المنابر . لقد كان ثمة نوع من القناعة لدى الشاعر والقارىء بأن الشعر هو التعبير الامثل عن هذه الروح الوطنية الصاعدة ، وانه أكثر الفنون قدرة على الاسهام في عملية التغيير الاجتماعي بسبب المناخ الديمقراطي النسبي الذي كان سائداً في تلك العهود . كان الناس واثقين من انفسهم ، وبالتالي من شعرائهم ، ولكن النكسات القومية والوطنية المتلاحقة بعد ذلك وضعت هذه الثقة الكبيرة كلها موضع الشك ، ثم انحسرت واستحالت الى نوع من الاحباط والتشاؤم في جدوى اية كلمة تقال ، وعلى الخصوص في ظل المناخ التعسفي الذي أطاح بنسائم الديمقراطية القليلة . وهكذا حل محل الثقة القديمة اعتقاد شعبي راسخ بأن عملية التغيير تحكمها قوى الطغيان والعنف المنظم لا قوة الفكر أو الشعر .

وبهذا المعنى بات الناس يستمعون الى الشعراء بقابلية اخرى مغايرة وكأنها تقول لهم : مساكين أنتم يها الشعراء انكم تجهدون انفسكم دون جدوى !..

فاذا اضفنا الى كل هذا روح المداهنة والتملق التي راحت تطغى على كثير من رجال الفكر والفنون عامة حيال هذا الشعور الطاغي بعدم الجدوى والرغبة في نشدان السلامة ، نجد ان جمهور القراء بدأ ينتقل شيئا فشيئا من موقف الرثاء للشعر والمفكرين الى موقف العداء والريبة في النوايا الحقيقية لهذا الهراء الكبير الذي يسمعونه هنا وهناك متشدقاً بالكلام الرنان المبتذل والشعارات الكبيرة التي فقدت محتواها .

تلك هي بشكل عام الصورة السائدة لوضع الشعر العربي في هذه الايام . لكن هذه الصورة الكالحة لا تخلو من اشارات مضيئة لا يمكن

تجاهلها . انها تكمن في طبيعة تطور البشر ونضالهم اليومي المستميت للتشبث ببقايا جزيرتهم الروحية بعامة والفنية بخاصة ، وفي طليعتها الشعر ، وظيفة لا يمكن الاستغناء عنها .

وتلك بالتأكيد ليست مهمة الشعراء وحدهم ، وانما هي في الوقت نفسه مهمة البشر في الا يستسلموا لليأس وإغراء المادة ، وأن يقاوموا بدورهم وأن يحتفظوا في أعماقهم الملونة بتلك الجزيرة الروحية التي يسهم الفن الاصيل في انقاذها ، كي يبقوا بشرا أسوياء يطلبون الشعر كما يطلبهم الشعر نفسه في آن « واحد » ..

شوقي بغدادي

المصدر : مجلة العربي ، عدد ٣٢٠ ، تموز ١٩٨٥ .

- ٤٤ -
الشعر حصانتنا

نزيه ابو عفش
- ١٩٤٦

دائماً .. الاسئلة ذاتها :

ما جدوى الفن ؟!

أي نفع يمكن ان يجنيه الانسان من قصيدة أو لوحة او عمل موسيقي ؟

ماهو دور الشعر ان كان للشعر دور ما في تحسين الشرط المعاشي للبشر ، والارتقاء بسوية حياتهم على الارض ؟.. ودائماً ، الاجابة نفسها:

« من يدري ؟!.. » .

وبطبيعة الحال لم يوجد بعد من يملك الجواب القاطع حول ضرورة الفن ، واهمية الدور الذي يلعبه في حياة الجنس البشري ، نستطيع ببساطة حساب ما قدمته الكهرباء لسكان الارض ، نستطيع تقدير الفوائد والخسائر التي ترتبت على اكتشاف النار او البارود او قوانين الجاذبية .. لكن لا احد كما اعلم يجرؤ على تحديد الدور الحقيقي ، والفائدة الحقيقية ، أو حتى الجدوى من الاستمرار في هذه اللعبة العابثة ، المقلقة ، غامضة المواصفات التي يسمونها : الفن .

الأسئلة اساسا ، وان كانت تصدر عن اناس اسوياء يتمتعون بقدر لابأس به من الذكاء والفطنة وحسن النية ، خليقة بأن يطرحها البقالون،

ومضاربو العقارات ، وتجار خردوات المهن اليدوية ، لأن هؤلاء قادرون على تحديد المواصفات الدقيقة للسلعة ، ودورها الوظيفي وبالتالي الثمن المناسب لها مقارنة بنظيراتها من السلع الاخرى ، منزل ، او دراجة ، أو مطرقة .. او رصاصة مسدس !..

لكننا هنا امام « سلعة » من نمط آخر ، سلعة هي في نهاية الامر « طموح » للإرتقاء بالقيم الروحية والوجدانية للبشر ، محاولة للوصول الى الحالة الارقى والاكمل والاكثر نقاء لجوهر الانسان ذاته : عالمه الروحي . ولهذا يغدو استخدام المقاييس المألوفة في تثمين العمل الفني كمحاولة قياس القبلة بالساعة الرملية ، ولمسة الحب بميزان الضغط الجوي ، وما يحدثه احتفال الربيع على سفح جبل بمقياس ريختر لحساب شدة الزلازل . ولانه لم يوجد بعد — ولن يوجد بالتأكيد — الميزان المنصف والدقيق الذي يمكن بواسطته قياس الوزن النوعي لقصيدة ما على سبيل المثال ، فلسوف نجد انفسنا دائما متورطين في حيرة ابدية لا مهرب منها الا بالاسترسال فيها ، مكتفين باستعادة ما قاله كوكتو :

« الشعر ضرورة .. وآه لو كنت اعرف لماذا !.. » .

نعرف جيداً ، وبتواضع مطلق ، ان القصيدة لن تتمكن في يوم ما من العثور على المعادلة السحرية لتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب ، ولن يكون بمقدورها يوماً ان تزيد من انتاج البطاطا في اعماق المحيطات ، أو تساهم في مشروع اطالة فصل الربيع على الارض ، تماماً كما لا يمكن لأحد أن يعلب الديناصورات في إناء زجاجي ، ولكننا بالمقابل نثق ان الانسان لو لم تقده حاجته للفن الى اكتشاف الاغنية والرسوم والقصائد .. لكانت حياته ايأس وأردأ وأشد هولاً .

هل يجرؤ احد على تخيل انسان لا يغني، لا يحب، لا يشهق ، حين يفاجئه مشهد ولادة نهار في حقل مدروز بالنرجس والاقحوان والاعشاب

البرية ، يسيل كالنشيد الإلهي على حواف صخرة هي مزيج من القوة والحنان وجلال العناصر الاولى .. تحت سماء لها « لون السماء » ، عميقة عمق « السماء » .. وغامضة ايضا بقدر ما في السماء من غموض واستحالة على اللمس !!.

الذين يطلبون من القصيدة ان تكون قادرة على احياء الموتى ، وتعديل امزجة الزلازل ، وحسم نتائج الحروب ، والانتصار على اعراض الشيخوخة او الكساح أو الحمى المالطية واهمون .. واهمون الى درجة محزنة ، ليس اقل وهما من راهب منكفىء في كهف يحلم ــ بالصلوات ــ أن يمنح الانسان وعد الخلود الذي اضاعته تفاحة اكلتها حواء في فردوسها الغابر القديم .

الخلود هو ان نحيا ، ببسالة ، بصبر ، برضى احتمال لما يترتب على العيش من آلام ، بما أمكننا من النقاء والانسانية ونبل الروح : هذا شعار القصيدة .

ان نكون قادرين على تلمس سعادتنا في فرح الآخرين ، في ربط مصائرنا الردية بمصائر شركائنا في العيش على الأرض ، وأن نحلم دائما بمستقبل تكون حياتنا فيه أرحم وأعدل واكثر براءة : أن نكون أحرارا بحق .

القصيدة بهذا المعنى ، هي الرياضة التي تقربنا اكثر من المشروع الانساني ، هي اداتنا الفريدة لصنع المثال الاكمال .. مهما كان تحقق ذلك « المثال » بعيدا أو حتى مستحيلا .

ستبقى الأحلام مفتوحة للانسان ، وستبقى القصيدة تؤذن في فضائنا الراكد المسدود : ان الحياة هي ما نحلم عنها ، هي طموحنا الدائب الأزلي الذي .. كالفضاء الأزرق الذي يحيط بأرواحنا : عمق ، غامض ، سرابي .. ولكننا بدونه ، وبدون عمقه وزرقته وانفتاحه المطلق

على ما نجهل .. سنكون أشبه بكائنات مربوطة من اعناقها الى أجران مدكوكة بعلف الحيوانات .. نلتهم منها ونلتهم ، حتى يجيء وقت نكتشف فيه أن أرواحنا لم تعد فينا : كنا نقتات على شعير أرواحنا .

اذن ، هل في وسعنا أن نقول : ان الفن هو حاجة أرواحنا الملحة والأبدية الى زاد لا يؤكل ولا يباع ، ولا يمكن خزنه في صندوق أو ايداعه في مصرف مركزي !!

بلى : هو زاد أرواحنا .

مزيج خارق من صلوات ، ونبوة ، وجسارة قديسين . لكنه ، في لحظة ما ، في احتدام امل ما ، حين تبلغ نار الروح اوجها .. قادر أن يحيل التراب الرث الى ذهب سماوي ، والرمال المسفوحة بين اقدام البهائم الى زجاج رهيف .. هيف ... رهيف ، كمزالق أقدام الأنبياء : الشعر حصانتنا .



.. هل يكفينا القول : ان الشعر نبوءة ؟!

في هذا العالم الذي باتت فظاعته شديدة الانفضاح ، شديدة الوطأة ، ربما سيأتي يوم يستطيع كل انسان فيه أن يتنبأ بمصيره الشخصي ومصير العالم حوله . واذن .. فان النبوءة ليست معيار الصلاحية الوحيدة في الفن ، لأنه حين يكون العالم كله غارقا في القاذورات والدم والخوف من الانذار ... تتحول نبوءات القصائد كلها الى ما يشبه « حدوة حصان » معلقة فوق عتبة البيت ، لا ترد عن سقفه الصاعقة ، ولا تقي جدرانه من السقوط !..

« اننا نرى العالم يغرق .. » !..

تطلق القصيدة نبوءتها البائسة هم تخلد الى النوم ، أو ترتد الى صومعتها مكتفية باطلاق تأوهات كما يفعل القديسون ، متجاهلة أن غرق العالم لا يواجه بنبوءات الكسالى وذعر الحالمين وانكفاء الزهاد .. حتى لو تحولت الأرض كلها الى مدجنة لاكثار القديسين .

في مسرحية « بشارة مريم » لبول كلوديل نتلمس طرف أجابة قد يكون من المفيد أن نسقطه على بعض مطالبنا من الشعر . فحين تموت ابنة « مارا » تذهب الى أختها « فيولين » التي انصرفت الى مزاولة القداسة !.. » بعد اصابتها بداء البرص ، راجية اياها أن تعيد الحياة الى طفلتها الميتة .

— افي وسعي احياء الموتى ؟

— فأي نفع لك اذن ؟

— نفعي أن أتألم وأن أبتهل .

لم تكن « فيولين » معنية بموت الطفلة قدر ما كانت معنية « بالقداسة » التي هبطت عليها مع البرص الذي اصيبت به . كانت تتطلع الى مزيد من الانكفاء ، مزيد من الكسل ، أو باختصار : « مزيد من القداسة !!.. » متلذذة بداء برصها ، وأنينها المرفوع على هيئة ابتهالات بائسة يتسلى الهواء بابتلاعها على الفور .. غير مدركة — هي البرصاء الزاهدة المعتزة بقداستها المزرية — أن من السهل على من ابتلي بالبرص أن يصبح قديسا !!.. بحيث يمكننا القول :

ان القداسة هي الهواية الأنسب لأناس لا يستطيعون فعل اي شيء !..

أما « مارا » بطلة البحث عن الحياة بأية وسيلة ، حتى لو اضطرت الى اختلاس حياتها من الغير — كما فعلت حين استدرجت اليها الرجل

الذي كانت فيولين تحبه وتتهيأ للزواج منه ــ فلم تكن مهتمة بقدسية الدور الذي تلعبه فيولين المكتفية بآلامها . كانت « مارا » تبحث عما يعيد الى طفلتها الحياة ، ملخصة كل عذاباتها بالصراخ :

ــ أنا لا أرضى أن تكون ابنتي ميتة . عليك أن تعيديها حية .

ــ إن أقل ما تطلبينه مني هو أن أدين الله .

ــ أنا لا أطلب منك إلا ولــدي .

أما « فيولين » فكانت تعرف حدودها جيدا :

ــ لو كنت قديسة لفعلت .

ــ عليك أن تكوني قديسة حين تتوسل اليك بائسة مثلي ...

...

هي ذي الاجابة اذن . هو ذا طرف الخيط الذي يمكن بواسطته أن نحدد الدور الحقيقي الشعر . ونرسم أفقه النهائي : أن نشارك في صناعة قدر العالم ، لا أن نكتفي بالنظر اليه والبكاء على ضريحه .

وعلى أية حال ، فان أيا منا لا يجرؤ على التوهم بأنه قادر ــ بقصيدة ما ــ على تغيير وجهة الحياة ونقض نواميسها . ولكننا ملزمون بافتراض أن قانون العبث الذي يحكم مصائرنا قابل للنقض ، او على أقل تقدير ... ليس منزها الى الدرجة التي تجعلنا ننصاع اليه ونضع أعناقنا تحت شفرات مقاصله المهلكة .

واهمــون ؟!.

أبــدا .

ان لدينا من اليقين ما يكفي ليجعلنا نستمر في ما أسندته الينـا الحياة من ادوار . . دون أن يداخلنا الشك في جدواها . ذلك لأن حياتنا في الميزان . وحين تكون الحياة مهددة .. فلن ينفع الندابون معها في شيء . ان علينا أن نرفع الأكف ، والصرخات ، والأسلحة : ان علينـا أن نأمـل .

هل أقول اذن : ان القصيدة هي صوت آمالنا ؟!

ربمـا .

ومهما تكن القصيدة يائسة ، موحشة ، وسوداء .. يظل الأمل هو عمود سقفها الوحيد ، ضمانتها الوحيدة ، مغزى وجودها الأوحد : القصيدة هي الأمل .

منذ مئات السنين أطلق سوفوكليس نبوءته الكبرى :

« الكلمة ستحكم العالم ... » .

لم يكن سوفوكليس مغفلا ليعتقد ، بهذه البساطة ، انه قد اقترب اليوم الذي تستطيع الكلمة فيه أن تطيح بأنظمة القهر المدججة بالسلاح والفتوحات العلمية ، ومعاهدات ترويج الموت . ولكنه ، أيضاً ، كان يعرف أن للبشرية اذا كانت راغبة حقاً في الحفاظ على حياتها المهددة بالزوال في أية لحظة ... فلسوف يكون من الحتمي أن تنقلب قوانين اللعبة ـ اليوم أو غداً أو بعد مليار سنة ـ

الحيـاة ستبقى .

أو لأقل : إننا « نريد » للحياة أن تبقى .

واذا كنا واثقين من ذلك .. فان علينا ، أيضاً ، أن نثق بدور الكلمة ، بجداوها وصلاحيتها ، ببسالتها ودأبها ونبل طموحاتها . علينا

أن نوقن دائماً أن القصيدة انما تتطلع الى الحياة ، الى الافق الاخير الذي تنهار فيه صروح العسف التي ابدعتها مخيلة الابالسة والطغاة والمعتوهين .

الحياة ستبقى .

وستبقى القصيدة ـ ربما آلاف السنين الاخرى ـ ترفع صيحتها وتهز سكينة الموتى .

القصيدة دليلنا الى الأمل . مفتاح يقظتنا الذي حين نفقده نفقد معه كل شيء . كل شيء .

أبداً .. ليس لأننا حالمون فحسب .. فنحن نعـرف جيداً أن البشرية التي اكتشفت الديناميت والأسلحة الجرثومية وأسرار انشطار الذرة ، وما لا آخر له من أدوات القتل ...

هي نفسها التي أعطتنا فنون اليونان ، وعبقريات عصر النهضة ، وروائع المدرسة الهولندية .

ومهما يكن المشهد فاضحاً ، ومفرغاً ، وهلاكياً ، فان لدينا علـى الدوام ما نسترشد به ونعزز آمالنا وطموحات أرواحنا الى النور .

إن هتلر لن يكون بحال من الاحوال « حفيد » البشرية الارقى .. ولا ستالين أيضاً .

ثمة منارات تنهض ، ولا بد من وضعها في الحساب .

صحيح أن الطغاة يتركون من الندوب ما لا يمكن نسيانه .

لكن .. هل يمكن نسيان موتسارت وفاغنر ؟ غوته وتوماس مان وهرمان هسه ؟ دستويفسكي ، تولستوي ، وبلاتونوف ؟! وصولا الى فالنتين راسبوتين ويفتوشنكو وغونتر غراس ؟!

هل يمكن إهمال ما قدمه للبشرية رجال مثل : دافنتشي ، ميكل آنجلو ، بيتهوفن ، هيجو ، الخ .. الخ ..؟!

من هوميروس الى المتنبي ،

من بوشكين الى محمود درويش ،

من باخ الى كارل أورف ،

من سرفانتيس الى غارسيا لوركا .. الى .. الى .. الى ..

ثمة نور يتصل . ثمة نور يفيض :

ثمـة نـور .

... وإذن فاننا لا نجازف حين ننحاز الى الامل .

ثمة في الميزان ، قتلة ومبدعون ، طغـاة وشعراء ، أسـلحة وموسيقى .

ثمة ـ باختصار ـ لعنة شيطانية تتفاقم ، وقلوب بشر لا تكف عن المكابدة والسعي وابداع القصائد .

ولربما لم يحن الوقت بعد للاعتقاد بخلاص نهائي .

لكن الصيحة مسموعة والعراك محتـدم ، والبشرية منهمكة في تنظيف قميصها من القاذورات والعفن والدم .

سيخرج طغاة جدد .

ستأتي حروب مفزعـة ..

وسيعقب الهلاك هـلاك ..

لكن .. سيخرج شعراء حيون .

لكن .. ستأتي أوقات حـب ، تفيض فيها قبلات العاشـقين وتسيل على حجارة الارصفة .

لكن : ثمة آمـال .

ثمة ارواح تبدع .

ثمة قصيدة تنهض .. وعلى كتفها نضع رهاننا الاخير .. الاخير . لن نذهب بعيداً في الأمل .

لن نجازف بمزيد من الأوهام ، فيما تصلنا ــ من هنا وهناك ــ صحيات ذعر حقيقي .. منذرة بدنو نهاية عصر الكلمة ، وعبثية مسعاها ليس من افواه مشككين ، او جهلة ، أو مرتدين .. كما يروق لنا أن نتوهم لنمنح لأنفسنا العزاء ، بل ــ في الغالب ــ من اناس هـدروا حياتهم كلها في جحيم العمل الابداعي ، مسحوقين بحقيقة أن حياتنا على الارض باتت تتدهور بتسارع مخيف، مدفوعة الى حضيضها الختامي بقوة شيطانية لعالم مجنون . ولن يجدينا نفعاً ، أمام الهيجان المفزع للعقل المسعور الذي يسوق حياتنا ، والذي لم يعد في وسع أحد أن يلجم نزوعه الجنوني الى السيطرة وتسييد الآلة وهيمنة العلوم الحديثة على مقدرات الروح .. أقول : لن يجدينا نفعاً أن نعقـد آمالنا على هذا « العقل الشيطاني » الذي تحول مع الزمن الى « فرانكشتاين » حقيقي لو قدر له أن يفلت فلن يكون بمقدور أحد قط أن يردعه ، أو ينجو من هلكوته ، حتى تعم الخرابة الارض كلها .. كلها .

بلى .. نعرف أن العالم موشك على الانهيار .

وبلى .. نعرف أن البشرية تقف الآن مذعورة أمام لوحة التحكم الطائشة لمنجزاتها العقلية ذاتيا .. بحيث يمكن القول : ان البشرية التي رهنت عبقريتها كلها للوصول بالعقل الانساني الى ما وصل اليه، هي الآن في حاجة الى نظام عقلي جديد يعيد النظر في كل ما أنجز من قبل ، أو ربما ينقض أو يدمر كل ما تم انجازه . انها في حاجة الى « عقل نقيض » يتيح للروح أن تنهض من جديد ، أن تمارس رقابتها وتقيم تحصيناتها الدفاعية القادرة على درء الجنون الخرافي « لفرانكشتاين حضارتنا » الأعمى ، الذي يتهدد مستقبل الحياة على الكوكب : انها في حاجة الى الفن .

لكن التحذيرات مفزعة هي الاخرى ، بحيث تقفل في وجوهنا جميع الابواب ، ونقطع علينا جميع الآمال .. حتى ما عقدناه منها على الفن نفسه .

ننصت الى صيحة جميس جويس :

« أعرف أن الفن مجرد لعب . لكن الأطفال قادرون على اللعب أيضا .. والغول قادم في جميع الأحوال !!... » .

لنقل : إنه لعب فعلاً .

ولنعترف : إن الغول قادم ووشيك .

لكن .. إذا كان لم يعد في وسعنا أن نتكيف مع هذا الخراب الطائل العظيم ... فان علينا ـ وربما كان ذلك بعض واجبنا تجاه لعبتنا الأساسية : الفن ـ أن نسدد حصتنا من فاتورة الديون المنهكة التي يخلفها لنا العلماء ، والقادة ، ومحركو طاحونة العبث التي تهدد مصير العالم .

علينا ــ نحن الشعراء خصوصا ــ أن نشق بنبوءة سوفوكليس ونأمل بامكانية سلطة الكلمة على العالم .. وقريبا أيضا .

نعرف اننا نراهن على « شبه مستحيل » .. تماما كمن يراهن بحياته على الرقم السابع والثلاثين في الروليت !!.

ونعرف ، أيضا ، أن حياتنا مهددة ، خالية من البهجة ، خالية من كل ما يحرك فضيلة التآخي الانساني : خالية من الحياة !!. لامجال امامنا للتفكير في المزيد من الموت . انها حياتنا على أية حال . ولأنها كذلك ، وأيضا لأنه ليس في متناولنا « حياة بديلة » نركن إليها ، فلسوف نكتفي بالأمل :

« إذا لم تكن الحياة رائعة .. فلنحلم أنها ستكون كذلك في المقبل من الأيام .. » .

ــ جنون ؟!

ــ ربما .

لكن الجنون مطلوب أيضا . بل وربما يكون الجنون ، الآن ، أكثر عقلانية وحكمة ورجاحة من العقل نفسه . إن الجنون هو ما يلزمنا . وربما تكون القصيدة ــ من حيث هي عمل جنوني خالص ــ قادرة على إغاثتنا في مواجهة الجنون الأعظم الذي يهيمن على ضمير العالم .

إننا نرى ، ونسمع ، ونعرف المصير الذي ينتظرنا إذا نحن أخلدنا الى كفاءة العقل الذي لم تفدنا وقاحته الى غير اليأس .

إننا نرى : تتقدم الأسلحة وتتقهقر قلوب البشر . يتقدم القتلة وتنحسر الأغنيات . يتقدم عصر العجائب سالبا براءة الروح ، فيما الانسان هو الخاسر الوحيد .. والأبدي !!...

ها نحن نقتحم عصر « فضاء ملغوم » بكامل غرورنا ، وغطرستنا ، وهزالنا الروحي .. دون أن نفطن الى ان أرجلنا لم تعد ـ بل ربما لم تكن ـ ثابتة على الأرض !

كأنما نحن الآن في حاجة ـ ليس الى أديسون ليكشف لنا أسرارنا أعجوبة الكهرباء ـ بل ربما الى أن نعيد بأنفسنا اكتشاف معجزة النار من جديد : أن نستعيد براءتنا الأولى وجداننا الأول ، بسالة أرواحنا الأولى ، وحصافة قلوبنا التي نستعين بها على قطاعة أعاجيب العقل.. ونجمّل « من الداخل » جدران كهوفنا الغارقة في الآثام .

علينا أن نوقن « بقداسة » ما نملك من ثروات لم تعرها قصائدنا من قبل أي اهتمام . وإذا كنا نعرف ان ثروة العصفور غناؤه، والزهرة عطرها ، فان ثروة القصيدة إنما هي : صدى الانسان فيها ، صدى أساه ، لهفته ، حنينه ، بلواه .. أو سعادته التي لم تتحقق بعد .

لن يبرئنا الصمت .. كما لن تبرئنا ابتهالات الشفقة . لأننا حين نكتفي بتقمص أدوار الشهود على جرائم عصرنا الميمون .. فانما نكون قد قبلنا أن نكون شركاء فيها أيضا .

لن يبرئنا الصمت .

لن يبرئنا التنصل من الخوض الشجاع في الجحيم البشري ، متذرعين بحماية فضائلنا من الانحدار ، وأيدينا من التلوث ، وقمصاننا من غبار مقاربة الآخرين .. لأننا ، وقتئذ ، لن نكون أبرأ من «يهوذات» يزاولون احلام قداستهم على سقوف مقابر الموتى !!.

لنتمثل صيحة « يوحنا الذهبي الفم » :

« من الأفضل أن يكون الانسان أقل فضيلة ويرد الآخرين ، من أن يصلي في أعالي الجبال .. مكتفيا بالنظر الى اخوته يهلكون .. » .

إن من السهل علينا ان نلبس اجنحة القديسين ونتفرج ، من فوق ، على هلاك العالم . لكننا ، حين اخترنا أن « نلعب » هذا الدور التراجيدي الظالم ، مجردين من الأسلحة والأوهام وكبرياء الأبطال ، إنما اخترنا أن نحمل بقصائدنا ما امكن من آلام العالم .. تماماً كما كان يحلم « بولص » أن يتمم بجسده ما نقص من آلام المسيح . والا فلسوف يكون من حق الآخرين أن يديروا وجوههم الى الخلف متذرعين بحتمية السقوط الأخير ، مؤمنين كما آمن « جورج دوموزيل » بأن تاريخ الانسانية لا هدف له ، وليس للبشرية من رسالة سوى أن تنقرض كما حصل لفصيلة الديناصور !!

وقتئذ : سلام على كل أحد . سلام على كل شيء .

لن يغيثنا هتاف ، ولن يوصل زجاجات رسائلنا أي بحر .

لن يشفع لنا بكاء ، أو أسف ، أو صيحة ندم مسفوحة في الفراغ.

ولن يكون في وسع قصائدنا أن تنقل سوى صدى ابتهالاتنا الأخيرة على سطح عالم يحشر نفسه في تابوت !!.

نزيه أبو عفش

المصدر : دراسات اشتراكية . دمشق العدد الثقافي الثالث صيف ١٩٨٨ . نشرت المقالة للمرة الاولى عام ١٩٨٧ .

- ٤٥ -

الذهب والتراب

الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الايقاع

فاضــل العزاوي

من خطأ معرفي وثقافي ارتكبته الشاعرة العـراقية نازك الملائكة في العام ١٩٤٧ وخطأ آخر وقع فيه الشاعر السوري أدونيس في العــام ١٩٦٠ اقتبست حركة الحداثة الشعرية العربية حتى على تمييز معنـى ومفاهيمها المرتكبة عن نفسها ، فاقدة القـدرة حتى على تمييز معنى المصطلح الذي يرتبط بها . فعندما نظمت نازك الملائكة قصائدها القائمة على تعدد التفعيلة بين بيت وآخر اعتقدت أنها تعيد بذلك في اللغة العربية انتاج قصيدة الشعر الحر المعروفـة في اللغات الاوروبية ، في حين أن ما فعلته وفعله آخرون قبلها وبعدها هو أنها انتقلت من شكل خاص للقصيدة العربية التقليدية (الشكل العمودي) الى شكل شعري تقليدي في اللغات الاوروبية ، وجد دائما ضمن ارتباطه بالوزن والقافية . وهذا يعني أن نازك الملائكـة استبدلت بالتقليدية الشـعرية العربية تقليدية شعرية أوروبية ، أطلقت عليها اسم « الشعر الحر » المقتبس من اللغة الانكليزية ، ضمن خطـأ في فهم معنى المصطلح نفســه ، حيث يعني « الشعر الحر » في الثقافة الاوروبية نقضا كاملا لمفهوم « الشعر الحر » المساء فهم معناه في الثقافة العربية ، لأنه معنى يقوم ببساطة على التخلي عن الوزن والقافية ، وهما مظهران من مظاهر القصيدة التي كتبتهـا نازك الملائكة وبدر شــاكر السياب وكثيرون غيرهما . وإذا كانت نازك الملائكة قد صادرت تسمية « الشعر الحر » ، مطلقة إياها على شعر ليس

حرا ، فلم يبق أمام أدونيس بعد ثلاثة عشر عاما من ذلك سوى خيار السير في طريق الأخطاء . فما دام الشعر الحر يعني القصيدة الموزونة (ضمن نظام حر للتفعيلة) فلا بد أن تكون القصيدة المتحررة من الوزن والقافية هي « قصيدة النثر » التي نقل مصطلحها من اللغة الفرنسية، في حين أن قصيدة النثر تعني شيئا آخر غير التحرر من الوزن والقافية وتكاد تكون غائبة كاتجاه ضمن الحركة الشعرية العربية الجديدة .

هل يبدو كل هذا شكليا ؟ أبدا ، إذاً الأمر لا يتعلق فقط بالتباس في فهم معنى المصطلحات وانما أيضا ، وهذا هو المهم ، بالمعنى الثقافي الذي يرتبط بها ويحدد عبرها علاقتنا بحداثة الكتابة . فما دمنا نعيش في زمن تنهدم فيه الحدود باستمرار بين الثقافات وما دمنا قد اقتبسنا مصطلحي « الشعر الحر » و « قصيدة النثر » من الثقافة الاوروبية ولم نستخرجهما من تراثنا الخاص مثلا ، فانه يصبح ضروريا الالتزام بمعناهما المحدد شعريا وثقافيا بدل مواصلة المزيد من الالتباس وسوء الفهم . اننا لا نستطيع مثلا تسمية الرواية مسرحية والقصة القصيرة خاطرة واللوحة سمفونية بدون أن نقع في الفوضى ، بل وأن نخرب معناها الحقيقي ، وفي الشعر العربي الحديث يعكس الأمر طفولة ثقافية . فاذا كان الغرب يمتلك شعرا حرا وقصيدة نثر ، فها نحن نمتلكها أيضا ، مثلما امتلكنا كل شيء اخر في الغرب ، ولكن بالمقلوب .

الحياة السرية

كل شكل شعري هو موقف رؤيوي من العالم وطريقة في النظر اليه والاقتراب منه . وهذا يعني أن الروح الكامنة وراء القصيدة العمودية هي غير الروح التي تقف وراء قصيدة التفعيلة والتي تختلف هي الاخرى عن الروح التي تنبثق منها القصيدة الحرة او قصيدة النثر . فالشكل الشعري في كل هذه الانماط يرتبط بمستوى وعي العالم وطريقةالاقتراب الجمالي منه مهما كان الموضوع الذي يتعامل معه ولهذا فاننا لاننظر الى القصيدة خارج آلية الكتابة والوعي الذي ينتجها . فسواء كانت

القصيدة موزونة أو غير موزونة فانها تتحقق ضمن آلية معينة للشكل ومنطق خاص به . هذه الآلية وهذا المنطق هما ما يجعلان من القصيدة الحرة أو قصيدة النثر مثلا يختلف عن اي نثر آخر ، من ذلك النمط الذي نجده في لغة الاقتصاد او الخبر الصحافي ، حيث نكتشف أن القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر تمتلكان هما أيضا أوزانهما الخاصة بهما ، وان كانت هذه الاوزان غير عددية ، كما في قصيدة النظم.

ولكي ندخل الى مايسميه الناقد الاميركي ، بروك هورفاث « الحياة السرية للقصيدة » نقول ان الايقاع الذي يرتبط بالوزن العددي (وهو عامل خارجي موجود قبل القصيدة ومكرر) يتحقق في القصيدة (النثرية) الحرة وقصيدة النثر بطريقة داخلية ، أي ان لكل نص موسيقاه وايقاعه ، فضلا عن ايقاع الجمل وعلاماتها وارتباطاتها ببعضها ، ولكن أيضا وقفاتها . وهكذا فن القصيدة النثرية الناجحة حتى على المستوى الايقاعي ليست أقل صعوبة من قصيدة الوزن التي يكفي الالتزام فيها بالتفعيلة حتى تكون موسيقاها جاهزة . وبسبب هذه الخارجية الموسيقية التي وضعت كل القصائد الموضوعة باللغة العربية في عدد جاهز من القوالب (البحور) وأوحت ببحور معينة للحرب والغزل والمديح والهجاء ، تعكس مستوى نفسيا وروحيا وفكريا وجماليا لبنية اجتماعية ـ تاريخية محددة ، انغلقت القصيدة على نفسها في مواجهة حاضر لم يعد قادرا على الاستماع الى صوتها او الاقتناع بمنطقها ورؤيتها الى الحياة الجديدة . فاذا كان الشاعر العربي القديم قد استوحى بعض ايقاعاته من حركة خف الجمل أو النقر في سوق الصفارين فاننا مرغمون الان على الاستماع الى ما يسميه الشاعر الاميركي لورنس فيرلنغيتي « التنافر الصوتي المطلق للآلات » . ففي مقابل الايقاع الاحادي الذي يظل يتكرر داخل القصيدة العمودية فان الايقاع الذي تقدمه القصيدة الحرة هو أقرب الى الموسيقى السمفونية التي تمتلك ايقاعات متعددة وانتقالات صوتية من مستوى الى آخر (الهبوط ، الارتفاع) ضمن العلاقات التأليفية للعمل كله .

لقد وجد الشعر ضمن المجتمعات البشرية قبل ان يفكر احد في الحديث عن الأسس التي يقوم عليها أو اكتشاف قوانينه . ان هـذا لا يظهر فقط من خلا دراسة تاريخ الشعر في الثقافات القديمة انما أيضا من خلال دراسة تاريخ تطور الشعر العربي نفسه ، وهو تاريخ موغل في القدم نسبيا بالمقارنة مع ما نعرفه من تاريخ تطور الشعر في كثير من الثقافات التي ما زالت حية حتى الآن . فالشعر الجاهلي الذي وصلتنا قصائد وشذرات معينة منه يمتد الى ما قبل قرن أو قرنين من ظهور الاسلام . اما اولى الاعمال النظريـة التي قامت لاكتشـاف الأسس الايقاعية للشعر العربي فقد ظهرت بعد حوالي قرن ونصف القرن من ظهور الاسلام (القرن الثامن الميلادي) ، عندما وضع الخليل بن أحمد في مكة ، الأساس لعلم العروض في العربي . وفي مقابل هذا الانجاز الثقافي العربي المتقدم فان الاعمال النظريـة في اللغات الجرمانية (الالمانيـة والانكليزية بصورة خاصة) حول موسيقى الشعر ، لم تبدا الا في القرن الرابع عشر . ولكن مايسمى « العلم الحديث للشعر » لم يتبلور الا في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، بالارتباط مع ازدهار الاداب القومية الأوروبية وتحت تأثير الحركة الرومانسية التي طرحت اهتمامات جديدة ، وبالتأكيد ليس بمعزل عن تطور فن الشعر نفسه والذي اتخذ مسارا جديدا منذ ظهور الشعر الحر القائم على ايقاعات حرة لنمط جديد من الشعر . ففي العام ١٨٥٥ صدرت الطبعة الأولى من ديوان « أوراق العشب » لوالت ويتمان ، وهو العام نفسه الذي بدا فيـه بودلير أيضا بنشر اولى قصائد النثر اتي كان قد كتبها .

مع هذا التطور تشكل تصور جديد لجوهر الشعر ، يكاد يختلف جذريا عن التصور القديم .. فقد استبدل نثر ذو ايقاعات ، موزع على ابيات ، بالشعر الذي كان يلتزم بحورا معينة .. لكن حتى هذه الايقاعات النثرية وجدت من يعتبرها فائضة وغير ضرورية . فقد اعترض الناقد الالماني أرنو هولز (١٨٦٣ — ١٩٢٩) على بعض قصائد غوته وهاينه ، ذات الايقاعات الحرة ، موضحا بأنها لم تكن خالية تماما من عاطفية

الايقاع الذي تمتلكه الكلمة الأصل ، مطالبا بالايقاع الطبيعي الذي ينبغي ان يكون في نظره خاليا من أي فرض عروضي . ولأن ما يقوله الشاعر الجديد أصبح مختلفا عن قول الشاعر القديم ، وهذا يرتبط بالأفق الفكري والروحي والاخلاقي للعصر الجديد ، فانه لم يعد أمامه سوى التحرر من الايقاعات القديمة للعصر القديم مثلما تحرر من الافكار التي كانت ترتبط به . وكان هذا يعني اما البقاء داخل المفهوم القديم للشعر بحيث نعتبر جميع هذه الكتابات نثرا أو نوسع مفهومنا للشعر ليصبح قادرا على احتواء هذه التجارب الجديدة .

هذه الانتقالات من تصور الى تصور اخر للشعر لم تتم بصورة آلية وبدون اشكالات . وفي واقع الحال اننا لا نزال نعيش حتى الآن في المرحلة الانتقالية الطويلة التي تفصل الشعر عن النثر . ولذلك فان التحليل المفرد الدقيق وحده قادر على أن يدلنا الى ما هو شعري في معنى ما . فقد بلغنا الآن المرحلة التي تعجز فيها النظريات الشعرية القديمة عن شمول القصائد التي تكتب نثرا داخل دائرتها ، رغم معرفتنا الجديدة بأن الشعر يمكن أن ينبثق من النثر وبأن القصيدة التي تكتب نثرا ، رغم استغنائها عن الشكل العروضي التقليدي ، تمتلك تبريرها الجمالي الخاص بها . هذه المعرفة هي التي تفرض علينا ضرورة صياغة نظرية جديدة للشعر ، ذات أفق مفتوح ، تتجاوز نظريات الشعر التقليدية التي تعتبر العروض جوهر الشعر .

بعيدا عن السلطة

على الرغم من الروح التقليدية التي ظلت مهيمنة على ايقاعات الشعر العربي طيلة ما يقرب من اربعة عشر أو خمسة عشر قرنا ، كظاهرة فريدة تكاد تخلو من أي نظير لها في الآداب الأخرى وتستحق الدراسة والتأمل فان الانتقال الى النثر الشعري تم في مرحلة مبكرة جدا . فاذا تركنا سجع الكهان وخطب العرب ما قبل الاسلام جانبا ، وهي أعمال بدون أهمية استثنائية ، فان النص الذي سجل أهم تطور في

الابداع العربي هو القرآن الذي تقوم صياغته على ايقاعات النثر ، لا ايقاعات الشعر المعروفة عند العرب . ومع ذلك اعتبره بعض العرب شعرا ، ولكن القرآن فصل نفسه بحق عن الشعر العربي السائد ليس فقط بسبب طابعه الديني ورؤيته الاسلامية الخاصة ، وانما أيضا بسبب صياغته النثرية المليئة بايقاعات جديدة ، بحيث اقترنت هذه الصياغة الجديدة بالمعجزة التي يصعب تقليدها . هذا الانتقال من الشعر الى النثر الشعري ارتبط بمرحلة جديدة في تاريخ تطور العرب وصعود حضاري استمر قرونا .

ولكن اشكالية الطابع الديني المقدس التي جعلت من الصياغة القرآنية استثناء وضعت حاجزا أمام أي امكان لتقليدها . ومن زاوية نظر اخرى لم يجد الشاعر العربي الذي كان شاعر قبيلة أو بلاط قبل كل شيء ما يمكن أن يفيده في الصياغة القرآنية . فالقرآن ليس كتاب مديح وهجاء وفخر علىطريقة الشعر العربي . كان الأمر يتطلب شعراء ينظرون الى العالم والحياة من خلال دور ثقافي جديد للشعر . ولكن مثل هذا الدور لم يكن قد ظهر ، لأن الرؤية انتقلت الى الدين ، ولم يبق أمام الشعراء سوى دورهم الذي تكرس أكثر مما مضى ، كشعراء يحتاج اليهم الملوك والأمراء في الدعاية لهم أو في ادخال السرور الى قلوبهم ، وفي الحقيقة فان الشاعر الحر المستقل اقتصاديا عن مراكز السلطة ، والذي يعتبر الشعر عملية ابداعية شخصية لم يظهر (وهنا نتحدث عن حالة وليس عن استثناءات) الا في هذا القرن . هذه الحرية التي حصل عليها الشاعر والتي أبعدته عن الوقوف أمام أبواب السلاطين، مثل أي شحاذ آخر ، هي التي جعلته ينظر الى شعره من خلال عيني روحه يوجدد أشكاله ويقول ما يريد قوله بدون خوف من خسارة قد تلحق بـه .

إن ثبات وظيفية الشعر العربي هي التي فرضت عليه ثبات ايقاعاته التقليدية طيلة كل هذه القرون . وهنا نرى أن الانتقال الى أوزان جديدة

(أوزان المولدين) وظهور ما يسمى « الفنون السبعة » وهي « المواليا، كان وكان ، القوما ، الدوبيت ، السلسلة ، الموشحات ، الزجل » قد ارتبطا بوظيفية جديدة للشعر هي أكثر انسانية وطبيعية وحميمية ، يبرز فيها الشاعر كذات متفاعلة مع محيطه ، ولكنها ظلت وظيفية هامشية ، عاجزة عن ازاحة الوظيفية القديمة التي لم تكن قد فقدت مبررات بقائها . وقد نشك أن الفئات الارستقراطية الحاكمة ، مستندة الى وصايا وعاظها ، لعبت دورا كبيرا في الابقاء على حالة نبات الشعر العربي ، من خلال منظورها الرافض لكل تغيير واعتبار كل جديد بدعة، وكل بدعة كفر بالطبع ، إذ ينبغي لكل شيء أن يظل على ما كان عليه دائما . وفي نظر هذه الارستقراطية لم يكن ثمة ما هو أبهى من الماضي الذي لا يمكن قهر قممه أبدا . وهكذا ظل نموذج الشاعر الذي تغدق عليها المطايا هو الشاعر الذي يجيد الانشاد بالطريقة نفسها التي كان ينشد بها أسلافه . وكان الشعر حينذاك مهنة وكان على الشاعر أن يعيش ويعيل أطفاله أيضا .

هذه الوظيفة المرتكزة على التقاليد من جهة والدين من جهة أخرى هي التي وقفت حائلا أيضا أمام ظهور المسرح في الحياة الثقافية العربية، وهو عامل مهم في التأثير على الايقاعات الشعرية . فقد قام المسرح بدور أساسي في تطور الشعر وترويض ايقاعاته في الكثير من الثقافات الحية. فاذا كان الشعر الموزون يسمح بالكثير مما قد يبدو طارئا وخاضعا للصدفة وغير ذي قيمة مثل غربال بثقوب كبيرة يمر عبرها كل شيء ، فإن طبيعة لغة المسرح تفرض الدقة وتعكس المستويات المختلفة للشخوص واللغة .

ابتداء ، إن أي فهم للشعر يريد أن يكون حديثا لا يمكن أن ينطلق من مسلمات ثابتة ، تنظر الى الشعر كحالة جمالية مطلقة وانما من منظور علمي يعتبر الشعر ظاهرة مثل أي ظاهرة ثقافية أخرى ، خاضعة للتغيير التاريخي ، وهو تغيير لا يتعلق فقط بالطريقة التي نكتب بها

قصائدنا المحملة برؤيتنا الى العالم وانما أيضا بالطريقة التي نستقبل بها هذا الشعر ونلتقط ما هو جوهري فيه . ولكن هذا التغيير لا يتم بصورة آلية حتى عندما تتغير أفكارنا . فان صورتنا التقليدية عن الشعر والتي تكرست عبر القرون ، تلك الصورة التي تربط الشعر بالنظم لا يمكن أن تتغير بسهولة . وفي ظني انه ما كان ممكنا حتى في الآداب الأخرى الانتقال من الشعر الموزون الى الشعر النثري بدون الثورة الفكرية والمعرفية التي تحققت في العصر الحديث والتي شكلت الروح الابداعية الجديدة للحداثة . ومن هنا فانه ليس غريبا أن تكون للشعر العربي ايقاعاته الخاصة به ، ولكن الغرابة هي أن تظل هذه الايقاعات كما هي عليه طيلة كل هذه القرون ، بدون أي تغيير جذري ، وأن تستمر حتى أيامنا هذه وكأن الذائقة الايقاعية التي امتلكها العربي في الجاهلية هي الذائقة الايقاعية نفسها للعربي المتوجه الى القرن الحادي والعشرين ، بمعنى آخر ، وكأن رؤيتنا الى العالم وطريقة اقترابنا الشعري منه هما رؤيتنا وطريقة اقترابنا منه انفسهما قبل أكثر من خمسة عشر قرنا .

اجدادنا الطيبون

النصوص الشعرية العربية التي انتقلت الينا من عصر ما قبل الاسلام ليست أقدم النصوص الشعرية التي وصلتنا عن طريق الثقافات الأخرى ، اضافة الى الشكوك التي تحيط بها ، بسبب تعرضها الى الكثير من التحريف والتحوير في الفترات التالية . وبالتأكيد فان ما وصلنا من هذه النصوص لا يشكل سوى جزء يسير جدا من الشعر الذي أبدعته القبائل العربية . ولذلك فان أي كشف لارتباط الشعر بالوزن في المراحل الأولى لتكون الحضارات يتطلب عودة الى البدايات التي نجت من التحريف والتحوير . وما من أدب يمكن أن يفيدنا في مسعانا هذا أكثر من أدب بلاد الرافدين ، الأدب السومري منه والبابلي الذي يعود تاريخ ابداعه الى الألف الثالث قبل الميلاد . وباعتباره أقدم

أدب معروف في تاريخ البشرية ، فانه يسبق الأدب العربي بثلاثة آلاف عام على الأقل والأدب العبري الذي تضمنته التوراة بألفي عام والآداب اليونانية والهندية والفارسية بأكثر من الف عام . وفي كل هذه الآداب العريقة في القدم لم يكن في البداية سوى الشعر الذي ارتبط بالغناء والانشاد ، فالشعر لم يكن يقرأ وانما ينشد . ويشير العالم الآثاري العراقي طه باقر في مقدمته لملحمة كلكامش التي نقلها الى العربية الى أن كلمة « شعر » الموجودة في كل اللغات السامية تقريبا ، تعني في أصل ما وضعت له « الغناء والنشيد » مثل « شيرو » البابلية و « شير » العبرية و « شور » الآرامية .

ارتباط الشعر بالغناء فرض الايقاع ، ولكن هذا الايقاع ، طبقا للدراسات الحديثة (جان فوركيه مثلا) لم ينحدر من الكلام نفسه وانما جاء من الخارج . فهو في الأصل يرتبط بايقاعات وحركات العمل والرقص التي دخلت اللغة تدريجيا ، متخذة أشكالا متنوعة (الأوزان) وتطورت ضمن امكاناتها الصوتية والضرورات الاجتماعية المحيطة بها . وهكذا فان الاطار الايقاعي (الوزن) يوجد في البداية مستقلا عن شكل تحققه اللغوي ، ولكنه ما أن يدخل اللغة حتى يكون نموذجا لأشعار جديدة ، تتحقق عبر صياغات مختلفة ، يمكن أن تبتعد ايقاعيا أيضا عن الأصل . وهنا ينبغي أن نفرق بين الاطار الوزني للقصيدة وشكل تحققها اللغوي . فالوزن لا يصنع القصيدة . وفي الشعر العربي امثلة كثيرة على صياغة بعض العلوم (النحو مثلا) شعرا ولكنها لا تمت الى الشعر بصلة .

من وجهة نظر موسيقية جمالية بحتة نقول أن لكل عصر إيقاعه الخاص به . وفي زمن مثل زمننا الضاج بالأصوات سوف نصبح فكاهيين تماماً لو أننا واصلنا غناء شعرنا على إيقاعات حداء الابل نفسها ، كما كان يفعل أجدادنا الطيبون قبل الفي عام في صحراء الربع الخالي . وهنا نشير مرة أخرى الى أن الأوزان الشعرية واشكال

تحققها لا توجد في مساحة فارغة وإنما ترتبط ببيئة اجتماعية ــ تاريخية محددة وتعكس الروح العامة للفنون الأدبية الأخرى . وبهـذا المعنى فان الوزن ينشـأ في الأصل ليعكس مضموناً معيناً . وإذا مـا ظهر مضمون آخر فانه سوف يعجز عن أن يكون الإطار المناسب له ، إلا عبر خيانة المضمون نفسه . ان من الخطأ الاعتقاد ، كما يفعل بعض النقاد العرب ، بأن الوزن ينفصل عن المعنى وأنه الحمار الذي سوف يحمل شاكراً كل ما تلقيه عليه . قد يكون حماراً مطيعاً سوى انه سوف يهلك لو ألقيت فوق ظهره حمولة شاحنة أو قطار . وهل نقول أن الغاية الأولى التي أدت الى ظهور الأوزان وهي الغناء (المتصل بالدين والصلاة في الأغلب) قد انتت الآن وأننا لا نكتب قصائدنا لتغنى أو حتى يسهل حفظها وإنما لتقرأ ؟

ومع ذلك فاننا لسنا ضد الايقاع الذي نجده ضرورياً حتى في النثر ، ولكننا نريده أن يكون إيقاعاً يعكس روح زمننا وضجة شوارعنا وأرواحنا ، وهو إيقاع سوف يختلف بالضرورة عن الإيقاعات الخليلية وعن الطريقة التقليدية في إنشاد الشعر . وقبل أن نتحدث عن معنى الإيقاع في الشعر العربي الجديدة وعلاقته بالحداثة نقول أن الموسيقى تدخـل كعنصر سـري في صلب اللغـة وليس في الشعر وحـده . فالفيلولوجيا الحديثة تولي اهتماماً كبيراً للطريقة التي تلفظ بها الجملة (النبرة ، التشديد ، ارتفاع الصوت وهبوطه ، الإيقاع الموسيقي الكامل للجملة) . وما من شك في أن هـذه الموسيقية جزء من المعنى الرمزي الذي لا يتحقق بدونها ويدخل في بنيتها . ان جملة من قبل « أنت ذاهب الى البيت » يمكن أن تملك معاني مختلفة من خلال الموسيقية التي تلفظ بها . انها يمكن أن تصبح تقريراً ولكن أيضاً سؤالاً أو تعجباً وحتى هزلاً .

وانطلاقاً من هذا الفهم لدور الموسيقى وأهميتها في اللغة يقتضي على الشاعر أن يكون على دراية بالإيقاعات الشعرية وعلاقاتهـا وطرق

تشكلها سواء في الشعر القديم أو الحديث . صحيح أن كل قصيدة هي عمل ابداعي منفرد إلا انها تمد في الوقت نفسه جذورها الى الاشكال الشعرية المحكومة بالتاريخ والتقاليد . حتى إذا أردت أن تنفي هـذه الأشكال فينبغي أن تعرفها قبل ذلك ، بدون خوف من أن تقع في أسرها ما دمت تملك شيئاً آخر تريد أن تقوله .

هذا التأكيد على المعنى الداخلي للإيقاع الموسيقي والذي كشف عنه بصورة عميقة العالـم اللغوي الأميركي دالاس شيف في كتابـه « المعنى وبنة اللغة » ، وهو معنى لا يتجلى في الشعر وحده وإنما في النثر أيضاً . هو ما يجعلنا نرى الحـدود التي انتهت إليها بحور الشعر العربي . أكيد أن الشعر العربي التقليدي شهد تطورات داخلية كثيرة خلال كل هـذه القرون الطويلة وبلغ أقصى قدرته على الابداع على يد شاعر مثل المتنبي قبل حوالي الف عام ، ولكنه لم يعد قادراً ، الآن على الأقل ، على التعبير الا عن مستوى جمالي معين في الكشف الشعري، لا يمكن أن يعكس روح عصرنا وموقفنا الفكري والأخلاقي منه . وإذا كان ثمة من لا يزال ينظم الشعر على الطريقة العمودية حتى الآن ويجد قبولاً أيضاً فذلك لأن بعض العرب ما زال يعيش في الماضي أكثر مما يعيش في الحاضر ، مستمتعاً بالغزل بالمرأة الجارية في السرير أو مصفقاً للقصائد التي تشتم الأعداء بالطريقـة نفسها التي كان فيها الشاعر العربي القديم يشتم أعداء قبيلته قبل الف عام أو أكثر ، بدون إدراك الفارق . لقد كانت القصيدة حينذاك تجرح أعداء القبيلة بالفعل . أما أعداؤنا الجدد فلن يسمعوا حتى بها .

إن أفضل شعرائنا العموديين الآن هم الأكثر ارتباطاً بتقاليد الشعر العربي ، حيث الشاعر مجرد مداح للملوك والأمراء والرؤساء في انتظار العطايا . ولعله مما يلفت النظر هو أن كل هذا الشعر الذي يستهدف المديح والاستجداء قد نظم على النسق العمودي . حتى الشعراء الذين يكتبون قصيدة « حديثة » يختارون الشكل العمودي عندما ينوون

الحديث بعقل الماضي وعواطفــه . وليس في ذلك أي سر ، فالايقــاع البدوي في الشعر العمودي هو إيقــاع روح القبيلة ، عائداً إلينا من وراء القــرون .

حداثة القاموس :

ما الذي تغير في عصرنا حتى تتغير إيقاعات شعرنا ؟ وكيف تكون للحداثة موسيقاها الأخرى ؟

نقول اننا نعيش في عصر كوني جديد ، بدأ مع اكتشاف القارة الأميركية وثورة مارتن لوثر الإصلاحية على سلطة الكنيسة والنهضة الفكرية في أوروبا ، والانتقال من المجتمع الزراعي الى المجتمع الصناعي . وهذه النقلة من القرون الوسطى الى العصر الحديث الذي ما زال مستمراً تختلف نوعياً عن أي نقلة أخرى في التاريخ . فلأول مرة منذ وجود البشر فوق الأرض حرر العلم الإنسان من أوهامه عن نفســه وعن العالم الذي يعيش فيه ، مشكلاً معنى الحداثة سواء في الفــن أو الأدب أو الرؤيــة الاجتماعية ، كأفق عــام مفتوح لتطور المجتمع الانســاني كلــه .

في الكلام على الحداثة لا يتعلق الأمر بما أبدعه أو ابتكره هــذا الشاعر أو ذاك الفيلسوف في الماضي ، مهما كانت قيمة إبداعه ، وإنما بظهور العقل العلمي الكوني لأول مــرة في تاريخ العالم وبالروح التي أطلقها في عصرنا . ومع ذلك فان أفضــل مثقفينا لم يروا بعد ، كما يبدو ، هذا الاساس الذي تقوم عليه الحداثة ، ربما بسبب الضباب الذي يحيط بالرؤية العربيــة الى الحداثة ، بمفهومها الاجتماعي ــ التاريخي . فالحداثة الشعرية عند شاعر مبدع كأدونيس مثلاً ، وهو واحــد من القلائل الذين نظروا لهــا ، تفقد معناهــا الزمني المحــدد (بزوغ العصر الحديث) لتصبح مرادفة للإبداع في كل زمــان ، حتى قبل أربعة آلاف عام . وهــذا التباس جوهري ينسف الحداثة كلها

ويفرغها من معناها (كحركة تاريخية شاملة تحدث في عصرنا) ، ضمن رؤية تنتكر للتغيير النوعي في حيـاة العالم ولا ترى الفارق بين مرحلتين في تاريخه ، بدعوى أن الماضي البعيد يضج بـ « الحداثيين » . هذه « الحداتة الماضوية » لا تختلف في جوهرها عن « حداثة » الأصوليين الذين يبحثون عن صورتها المثلى في عهد الخلفاء الراشدين . فما دام امرؤ القيس ليس أقل حداثة من أدونيس ، فان عمر بن الخطـاب لن بالتأكيد أقل حداثة من أي حاكم عربي .

وهنا نجد ان أدونيس رغم تأكيده على أهمية تحديد معنى المصطلح (مقالة « بعد ثلاث عشرة سنة » ضمن كتـاب « البيانات » ١٩٩٣ ــ البحرين) فانه لا يفرق بين معنى الحداثة ومعنى الابداع . فهو يرى أن « لكل عصر حداثته » ، أي بمعنى الابتكار والتجديد . وهكذا فهو لايعتبر سان جيرس أكثر حداثة من هيراقليطس ولا كلكامش أقل حداثة مثلا من نازك الملائكة « إلا بالمعنى الزمني » . وهو في نظرته هذه يعتمد على المعنى القاموسي لكلمة « الحداثة » في اللغة العربية والتي لم تكتسب حتى الآن المعنى العلمي الذي تكتسبه في اللغات الاخرى ويغفل حقيقة أن « الحداثة » ليست كلمة قاموسية وإنما « مفهوم » جديد ظهر لأول مرة في عصرنا . ولكي نوضح الامر نشير الى نقطتين :

أولاً : ان كلكامش وهوميروس ودانتي والمتنبي قد يكونون أكثـر عمقاً وإبداعا بألف مرة من بيرس واليوت وباوند والسياب ، ولكـن كل ذلك لن يجعل منهم شعراء « حداثة » حتى اذا امتلكوا ما يمكن أن يدخل في الحداثة كعنصر ابداعي فيها ، يكتسب عمقا جديدا من خلال عيني عصرنا ، وقبل كل شيء عبر نقدنا له وصياغته من جديد ، لانهم بكل بساطة لم يعيشوا داخل حياة عصرنا ، بعواصفه وزلازله وانقلاباته الروحية ، ولم يروا (وما كان في امكانهم أن يروا) أفقه الجديد ، بكشوفاته العلمية التي قضت على خرافية العقـل ، ومعارفه الفكرية وتحولاته الاخلاقية ورؤيته الجمالية . وهذا يعني أن الماضي (الانجـاز

الابداعي) لايستعاد كما هو وإنما يعاد امتلاكه من خلال عملية مركبة : مرة عبر القطع معه وأخرى عبر نقده وتفكيكه واعطائه معنى ينشق من أفق الحداثة نفسها ، أي اننا نرى ابداع الماضي ليس كما يراه الماضي وانما كما يراه الحاضر . وهذا هو جوهر كل علاقة يمكن أن تقيمها الحداثة مع التراث .

ثانيا : لايكفي للشاعر ان يعيش في عصرنا حتى يكون شعره « حديثاً » ، لانه مالم يدرك روح هذا العصر ويستوعبه ابداعيا وجماليا ، ما لم ير أفق الحداثة ويخترقه ، كاشفا لنا عن أعماقه وأسراره وتجلياته فانه لن يختلف عن أي شاعر هامشي مرّ بتاريخ البشرية . لا تكتشف الحداثة ينابيع الابداع في الماضي فقط وانما أمامها الجداول والقنوات ايضا لتصب في النهر الكبير الذي يهدر الان هنا ، متدفقا نحو المستقبل .

ضمن هذه الرؤية الى الحداثة نفهم اشكالية الشعر العربي الجديد ، باعتبارها جزءا من الاشكالية السياسية ــ الاجتماعية المعقدة التي يواجهها العرب الذين يقفون داخل الحداثة وخارجها في آن . انهم يعيشون أزمنة الحداثة ويرون مظاهرها ويحتكون بها ويصطلون بنارها أيضا . ومع ذلك فانهم لا يعرفون كيف ينتمون اليها . فقد عجز العرب حتى الآن عن تحقيق معظم ما يرتبط بمشروع الحداثة الذي بدأ قبل قرون في أوروبا والذي امتلك معنى كونيا ، بسبب الشروط الحضارية الجديدة . الاصلاح الديني الذي ظل غائبا دائما تحول في الاونة الاخيرة الى ارتداد اكثر تعصبا مما كان عليه في أكثر العهود السالفة انحطاطا . والنهضة الفكرية التي بشر بها بعض المثقفين منذ بدايات هذا القرن انتهت الى المزيد من التجهيل والظلامية والمحافظة والاختباء في الماضي . وبدل العقل العلمي حل العقل الخرافي . وفي مقابل تحرير الفرد والمجتمع امتلأت رؤوس المثقفين بالمزيد من العبودية للديكتاتوريين من كل الاصناف . وبدل تحرير المرأة من « عار جسدها » والانتقال الى منظور انساني جديد يعيد كرامتها اليها ، أصبح الحجاب اكثر كثافة وعتمة .

في هذا الواقع (الحي ـ الميت) نكتب شعرنا الجديد ، مراهنين على انفسنا قبل كل شيء ، وعلى رؤيتنا الحداثة مازالت غائبة ، أو غير منتصرة أو مكتملة على الاقل ، حتى على مستوى التصور . ولكن قوتنا تكمن في الوقت نفسه في أننا نعرف أن هذه البنية التاريخية ، بكل تجلياتها الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية سوف تنهار في آخر الامر ، مهما طال بها الزمن ، وعزاؤنا أننا أدركنا ذلك رغم كل ظلام الحاضر .

هذه الاشكالية في علاقة العرب بالحداثة لاتتجلى في الاطار الثقافي ـ المعرفي وحده وانما ايضا في طريقة الاقتراب الشعري وفي ايقاعات القصائد التي تكتب الان ، عاكسة بطريقة ما فوضى الحداثة العربية نفسها ، حيث يختلط القديم بالجديد والذهب بالتراب ، حتى بدون امتلاك القدرة على معرفة ما ينتمي بالفعل الى روح الحداثة وما لا ينتمي اليها . وهنا بالذات يقف الشاعر الحقيقي امام واحد من خيارين : اما أن يستعيد ايقاعات أزمنة اخرى بالطريقة نفسها التي يستعيد فيها أفكارها واما أن ينصت الى صوته الداخلي ، عاكسا ايقاع عصره وزمنه، حتى اذا بدا هذا الصوت مغطى بالرماد داخل مجتمعه ، فهو بعد كل حساب لا يعيش داخل مجتمعه وحده وانما أيضا في عالم مفتوح يضج بأصوات الحداثة . واذا ماشئنا الذهاب الى أبعد من ذلك فاننا نقول ان الشاعر الحقيقي يسمع أصوات المستقبل أيضا ويغنيها ، مهما بدت غريبة في نظر مستمعيه .

نازك والسياب : مساومة تاريخية

مامن معيار لمعرفة مدى التطور الفكري أو تغير المحتوى الثقافي والروحي في مجتمع ما أفضل من دراسة الاشكال الشعرية . فحيثما تجمد الافكار وتتوقف عن التطور في العمق تجمد الاشكال الشعرية أيضا . وهذا قانون لاينطبق على الشعر العربي وحده وانما على الشعر في جميع المجتمعات الاخرى . فقد ارتبط ظهور الاسلام الذي

كان يعني تحولا فكريا كبيرا بظهور الصياغة القرآنية التي كانت تعني شكلا جديدا في القول يختلف جذريا عن شكل القول في الشعر العربي الجاهلي . ولكن ماكاد القرآن يتكرس ككتاب للدين ، الهي ومقدس ، خارج التقليد الادبي ، حتى واصل الشعر العربي بأشكاله ويحوره التقليدية مسيرته المألوفة طيلة أربعة عشر قرنا بدون أي تغييرات جوهرية ، رغم محاولات التجديد التي ظهرت هنا أو هناك والتي لم تترك اثرا كبيرا على السياق العام . والسبب هو أن الحياة الفكرية العربية لم تشهد طوال كل هذه القرون ثورة اخرى ، فقد ظلت البنية الدينية بأبعادها الفكرية والروحية والاجتماعية تشكل المحتوى الذى لايتغير ، مهما تغيرت اسماء الانظمة والحكام .

ولم تتعرض هذه البنية التايخية الى التحدي الفعلي الذي جلب معه أفكارا ومفاهيم جديدة عن الحياة والعالم الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما احتك العرب بالغرب الذي كان قد خرج من ظلام القرون الوسطى قبل قرنين من ذلك . وبالطبع فان عملية اقتراب العرب من الحداثة التي يمثلها الغرب وكفاحهم هم ايضا من اجل الخروج من مملكة الماضي المغلقة والوصول الى مملكتهم الخاصة التي تقع على ضفة الحداثة ظلت مستمرة حتى الان وسوف تستمر في المستقبل أيضا .

هذه العملية التاريخية التي قلبت الافكار رأسا على عقب هي التي تقف وراء محاولات التجديد الجذرية التي شهدها الشعر العربي . ان الامر لا يتعلق ، كما يتوهم بعض النقاد ، بقيام الشعراء العرب بتقليد الاشكال الشعرية التي يملكها الغرب وانما بانهيار واهتزاز بنية الحياة العربية وتجلياتها الفكرية . اننا لا نرفض البحور الشعرية التقليدية لانها قالب يحد من قدرتنا على النظم وانما لايقاعها النفسي الذي لم يعد ايقاعنا والآلية الداخلية التي تتشكل بها القصيدة ، عاكسة المستوى الروحي لمجتمع لم يعد مجتمعنا والانسان مازال يظعن بين القبائل الجاهلية أو يحمل سيفه ، معلنا الجهاد ضد أعداء أميره الاقطاعي .

الصدمة الاولى التي تلقاها الشعر العربي التقليدي وقعت في مطلع هذا القرن عندما انبرى عدد من الشعراء في لبنان والعراق ومصر الى نشر قصائدهم (النثرية) الحرة الاولى التي فتحت الطريق أمام جميع محاولات التجديد التالية ،. ورغم أن قصائد هؤلاء الشعراء من أمثال نجيب الريحاني وجبران خليل جبران وجميل صدقي الزهاوي ومي زيادة ورشيد أيوب وأمين مشرق وخليل مطران ظلت مجرد محاولات يعوزها النضج الشعري والثقافي ، فانها تشكل الرياده الحقيقية للشعر العربي الجديد . هذه الحركة الشعرية التي شكلت قطيعة كاملة مع ايقاعات الشعر العربي التقليدى استمرت حتى نهاية لنصف الاول من القرن العشرين ، ولكن دون أن تجد شعراءها المبدعين القادرين علـى الصعود بها الى افق جديد للابداع . ولا يبدو لي أن ثمة غرابة في ذلك . فقد بدأ هذا الشعر من الصفر تقريبا ضمن تقاليد الشعر العربي ، وكان عليه أن يبتكر كل شيء بنفسه ، مواجها بذلك ضغط الذوق التقليدي للشعر والذي يمتد قرونا طويلة في التاريخ .

ولم يظهر شعر « التفعيلة الحرة » الذي ارتبط بصورة خاصة باسم نازك الملائكـة وبدر شاكر السياب الا كمساومة تاريخية ضرورية مـع الذوق العربي التقليدي لتصحيح مجرى تطور اتخذ شكل « القفزة » التي عبر عنها الشعر (النثري) الحر . فقد استفادت قصيدة الملائكة والسياب من طريقـة تشطير القصيدة (النثرية) الحرة ورؤيتهـا الى موضوعها وحرية اقترابها الشعري من العالم ، مضيفة اليها ايقاع الشعر العربي القديم ، ضمن نظام أكثر حريـة وقدرة على الابـداع . منطق التطور الطبيعي يقول انه كان ينبغي لهذه الخطوة ان تسبق القصيدة (النثرية) الحرة التي ظهرت في بدايات هذا القرن . ولكن اذا كان التاريخ قد فضل أن يقوم بعمله بالمقلوب، فذلك لأنه أراد أن يعلن القطيعة أولا مع بنية فقدت قدرتها على الحياة قبل أن يعود ليأخذ منها ما يتفق مع شروطه الجديدة ويكيفه ضمن رؤية أخرى مختلفة . هذه القطيعة ــ العودة أدت الى نهوض شعري جديد بالفعل في الخمسينات والستينات

وعكست حتى ايقاعيا حركة الحياة العربية في تلك الفترة . ولكنها تحولت بعد ما يقرب من نصف قرن الى تقليدية جديدة ، مثقلة بايقاعات ذات رنين خارجي غنائية عاطفية لم تعد تتفق مع ايقاعات حياتنا وأفكارنا ، باستثناء عدد قليل من الشعراء ، يعتبرن الوزن مجرد وسيلة نضبط الايقاع الداخلي لقصيدتهم ، مقتربين من شفافية لغه النثر ، بدون طلاسم بلاغية أو رنين مدوخ أو غنائية خارجية ، بالطبع بعيدا عن النمطية التي تقدمها لنا قصائد من يسميهم الشاعر الأميركي فيرلنغيتي (الشعراء المشاة) . هذه القصيدة (التقليدية ــ الجديدة) ما زالت حية ، رغم أنها تعاني من فقر الدم ، ويمكن أن تظل حية في المستقبل ايضا ، الا أننا نعرف الآن أكثر مما عرفناه قبل ثلاثين أو أربعين سنة ، أن هذه القصيدة سوف تنتظر في كل مرة شعراء كبارا يخلقونها من جديد ، خارج النمط الذي قدمه لنا شعراؤنا الرواد .

قصائد خارجـة من التوابيت

نعود الآن الى اخطاء المصطلحات التي التصقت بالشعر العربي الجديد . ان ما اسمته نازك الملائكة « شعرا حرا » ناقلة المصطلح من اللغة الانكليزية لم يكن شعرا حرا بالمعنى المتفق عليه في جميع الآداب الأخرى وانما هو « شعر تقليدي ــ جديد » ، يقوم على تعدد التفعيلة بين شطر وشطر ويستخدم عددا معينا من البحور العربية مثل الكامل والرجز والمتقارب والمتدارك ، مع تنوع في استخدام القوافي . وقبل ذلك كـان شعراء بداية القرن الذين كتبوا ما يمكن أن نعتبره شعرا حرا (اي شعرا خاليا من الوزن والقافية) قد فضلوا أن يطلقوا على قصائدهم تلك لقب « الشعر المنثور » . وفي بداية الستينات نقل أدونيس في مجلة « شعر » مصطلح « قصيدة النثر » من الفرنسية ليكون صفة للقصيدة الحرة التي توهم أنها قصيدة النثر وتبعته في هذا الخطأ كل الموجة التي ما زالت تكتب شعرا حرا بدون أن تعرف ذلك .

وقبل أن نتحدث عن قصيدة النثر التي تملك تاريخا طويلا ، نسبيا في اللغة الفرنسية (بودلير ، لوتريامون ، رامبو) وفي اللغة الالمانية التي ظلت حائرة في ايجاد الاسم الصحيح لها فترة طويلة من الزمن (غيسنر ، نيتشه ، كافكا ، مورغنشتيرن ، تراكل) وتاريخا قصيرا في اللغة الانكليزية ، كما يشير الى ذلك واحد من أهم كتابها الآن وهو روبرت بلاي في مقالة له بعنوان « ما تحمله قصيدة النثر معها » نجد ضرورة في الكشف عن آلية التشكيل الشعري في كل من القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة الشعر الحر (النثرية) وعلاقاتها الايقاعية بالأفكار والعاطفة التي تكشف عنها ، باعتبارها مفتاحا لفهم قصيدة النثر .

في القصيدة العمودية يوجد البحر الشعري (الوحدة الموسيقية الجاهزة) كشيء خارجي مسبق ومستقل عن القصيدة . صحيح أن في امكان الشاعر أن يختار البحر الذي يريد ، ولكن ما أن يختاره حتى يصبح أسيره . فهو اذ يكتب قصيدته سوف يكتشف أن القصيدة تكتب نفسها أيضا ، حيث تفرض الموسيقى الخارجية كلمات القصيدة ، محددة حتى طريقة القول . ان ما اعتبره العرب جنيا يلهم الشاعر قصائده هو في الحقيقة هذا الصوت الخارجي الموجود قبل القصيدة والذي هو صوت آلاف القصائد السابقة . ولذلك كانت النصيحة الذهبية التي يقدمها العرب الى شعرائهم أن يحفظوا أكبر قدر من الشعر أولا ، كتمرين لا بد منه لتمثل هذا الصوت .

هذه التجربة عاشتها ثقافات أخرى أيضاً . فقد كان وزن «Hexametros» إيقاع الساحرة الاغريقي وهو البحر الذي نظم بمقتضاه هوميروس ملحمته « الالياذة » و « الأوذيسة » يتكون من أبيات ، يحتوي كل منها على ستة إيقاعات ، وكل إيقاع منها يشتمل على ثلاث ضربات ، الأولى طويلة والثانية والثالثة قصيرتان . وقد دخل هذا البحر اللغات الجرمانية أيضاً . ولكن عندما أراد الشاعر الألماني فريدريش غوتليب كلوبستوك (١٧٢٤ — ١٨٠٣) استخدام هذا الوزن

عند كتابته احد أهم أعماله « العاصفة والشدة » وجد نفسه مضطراً الى استخدامه بطريقــة مختلفة ، محرراً إيــاه من إيقاعاتــه الستة وضرباتها الثلاثية ، ضمن نظام حر وجديد . إن ما فعله كلوبستوك في الشعر الألمــاني فعلته نازك الملائكــة وبدر شــاكر السياب في الشــعر العربي ، ولو بعد مئتي عام ، في محاولة لامتلاك المزيد من الحريــة في طريقة القول .

لا نكران أن قصيدة التفعيلة تتيح حرية أكثر مما تتيحه القصيدة العمودية للشــاعر ، بيد أنني أفرق هنــا بين نمطين من القصائد في تجربتنا الشعرية المعاصرة ، أسميهما : القصيدة الغنائية المغلقة التي يكون إيقاعها خارجياً ، والقصيدة المفتوحة التي يتشكل إيقاعهــا داخل النص نفسه . النمط الأول يخلق نموذجاً ، قد يكون ناجحاً (رغم أن إيقاعه يظل تقليدياً) ، ولكنه ما أن يتكرر حتى ينتهي كشعر ويسقط في نمطية مشابهة لنمطية الشعر العمودي . وبدون أن أسمي أحداً من الشعراء أقول : ان معظم قصائد التفعيلة التي كتبها روادها وخاصة في البدايات كانت أسيرة هذه الغنائية الخارجية . أمــا الشعراء الذين حاولوا أن يقلدوهم ، وبعضهم يفعل ذلك الآن أيضاً ، فلم ينتجوا لنا سوى جثث قصائد ، تفزعنا حالما نقترب منها ، مخرجة رؤوسها مــن توابيتها في طريقها الى المدفن . أما النمط الثاني فانه يتخلى عن الايقاع الخارجي القائم على الرنين ويكاد يخلو من القافية ، مستخدماً لغــة أكثر حياة في مقابل اللغة البلاغية التي هي من صفات النمط الأول ، وتكون صياغــة جمله مــن البساطة والانسيان والوضــوح ، بحيث تقترب أكثر فأكثر من اللغــة العاديــة والكتابة النثرية المنقــاة مــن التهويمات اللغويــة .

وهنا أود أن أشير الى تطور مهم في استخدام الوزن وطريقــة التعامل معه ، بدأت به قصيدة الستينات في العراق ، بدون أن يحظى بانتباه نقدي حتى الآن . فقد أظهر تحليل أوزان الشعر العربي أن

جميع التفعيلات الثماني الأساسية التي تقوم عليها بحور الشعر العربي (فعولن ، مفاعلين ، مفاعلتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مستفعلن ، مفعولات) تفرض موسيقية تقودك الى القصيدة بدل أن تقودها أنت إليها ، سواء التزمت النسق الصارم للبحور العربية أو التفعيلة المنفردة . فاذا استخدمت تفعيلة « فعولن » كأساس للقصيدة فسوف تقول مثلاً « وهو البحر آتٍ » ولكنك لا يمكن أن تقول « البحر آت » أو « آت هو البحر » وإذا ما أردت أن تتخذ تفعيلة « مفاعلين » كأساس للقصيدة فينبغي أن نقول مثلاً « سلاماً أيها الضوء الذي يأتي من الماضي » وليس « أيها الضوء ، آتياً من الماضي ، سلاماً » . إن الفارق هنا لا يتعلق بالغنائية الصوتية وحدها وإنما بالمعنى أيضاً . وهذا ما يجعلني أقول ان المعنى في القصيدة الموزونة غالباً ما يتحقق ضمن الآلية الموسيقية للتفعيلة وطريقة تأثيرها على التأليف اللغوي .

من هذا الفهم اختارت القصيدة الجديدة (وخاصة في الستينات العراقية) أن تضع نفسها ضد الغنائية المفرطة للتفعيلات التقليدية ، مقتربة من ايقاع قريب من ايقاع النثر ، يقوم على الضربة والتخفيف (نظام المقطع الصوتي) أساسا ، وهو ما يتفق مع لغة الحياة اليومية الأكثر طبيعية . وهكذا استخدمت قصائد كثيرة وبطريقة جديدة ايقاع ما تسميه كتب العروض العربية « المتدارك المخبون » أو « الجنب » أو « قرع الناقوس » ، وهو ايقاع كان مهملا تقريبا في الشعر العربي حتى أن الخليل بن أحمد أغفله عندما حدد البحور الشعرية ولكن الأخفش أضافه بعد ذلك . وفي مقابل ذلك فانه كثر الشيوع في أشعار العامة التي تميل الى تسكين أواخر الكلمات ، اضافة الى مرونته في الصياغة اللغوية وقدرته على عكس ايقاع الحياة اليومية . ويتمثل هذا الوزن الذي اكتسب قيمة جديدة في تفعيلتي « فعِلن » و « فَعْلن » اللتين أضيفت اليهما تفعيلات أخرى مثل « مفْتعلاتن » و « فعْلاتن » و « فعِلاتن » و « فعْلان » و « فعِلان » اوقوعها ضمن النسق الموسيقي نفسه ، بطريقة قريبة من نسق بحر «Iambus» الموجود في العديد من

اللغات الأوروبية والذي يقوم ايقاعه على ضربة قصيرة وأخرى طويلة (U-U-U-U) كما في : I know no touch of it, my lord (هاملت ـ شكسبير) ، مقتربا من نظام « النبرات والسكنات » في ايقاع النثر والذي تحدث عنه ابن سينا في « النفس » وفي « الاشارات والتنبيهات » وابن رشد في كتابته عن الفرق بين النثر العادي والنثر الموزون . هذا اللعب بالوزن جعل بعض القصائد تبدو كما لو أنها قصائد نثر (بالمعنى الأوروبي) ، أي قصائد تتبع نظام النثر نفسه في كتابة المقطع ، بدون أبيات منفردة أو منقطعة . وهو بناء مقتبس أساسا من قصيدة النثر . وقد فتح هذا التطور أفقا جديدا أمام القصيدة العربية ؛ جعلها تبتعد عن الرنين المدوي والغنائية الرتيبة لقصائد جيل الخمسينات .

ميزان الخليل غير الدقيق

ينطلق معارضو القصيدة الحرة « النثرية » في الأدب العربي الحديث دائما تقريبا من دعوى لا تكاد تتغير ، وهي افتقار هذه القصيدة الى الموسيقى التي توجد في قصيدة التفعيلة . ورغم أننا لا نشك في جهل كثير ممن يكتبون القصيدة الحرة (النثرية) بالقواعد التي تتحكم في الايقاعات الحرة وطريقة تحقق الموسيقى في الجملة ، فان الميزان العروضي الذي وضع أسسه الخليل بن احمد في القرن الثامن من الهجرة ، استنادا الى الوزن العددى أو الحركة والسكون ، وهو نوع من اتصال الصوت وانفصاله ، ليس ميزانا دقيقا ، بمعنى أن التوافق الموسيقي لا يتحقق بدون الطريقة التي يلقى بها هذا الشعر ، فالصوت هو الذي يتدخل لخلق الانسجام . هذه الحيلة الخارجية التي تبقى مستقلة عن النص ، حيث يقوم الصوت بملء الفراغ الموسيقي وتقويم اضطرابه ، هي التي فرضت تلك الطريقة الرتيبة في القاء الشعر العمودي والتي أصبحت جزءا عضويا منه ، حيث لا مناص من التنفس بطريقة معينة لضبط حركتي الشهيق والزفير ولكن حتى هذه الحيلة تعجز عن الوصول الى

ما اعتبره الفارابي قوام الشعر وجوهره ، أي أن يكون « مقسوما بأجزاء ينطلق بها في أزمنة متساوية » كما في الموسيقى ، حيث تظهر الدراسات المختبرية الحديثة للعروض استحالة ذلك لأن زمن النطق سوف يختلف بالضرورة في الأرجل (المقاطع الصوتية) ما دام العروض العربي يعتبر مقاطع صوتية مغلقة مثل « لو / لم « أكن » مساوية لمقاطع صوتية مفتوحة مثل « ها / ذي / عدد » .,. فالزمن في المقاطع الاولى هو أقصر كثيراً من الزمن في المقاطع الثانية . وفي الجوهر فان الأوزان دائما (وليس في الشعر العربي وحده) تقدم مسافة تقريبية متخيلة للاستمرار الزمني للصوت ، في حين أن هذه المسافة الزمنية تظهر بدقة كاملة في الموسيقى .

هذا الفارق الذي حلله الباحث الالماني أندرياس هويسلر في دراسة له عن الوزن الشعري ، ظهرت في ثلاثة مجلدات ، يتجلى في مقارنة اشارات العروض بالسلم الموسيقي . فاذا أعطينا الحرف المتحرك اشارة «/» والحرف الساكن اشارة «O» فال مقطعا صوتيا مثل «في» يظل دائما «/ O» في حين انه ضمن السلم الموسيقي يمكن أن يكون «d» نصف مسافة «d» ربع مسافة «d» ثمن مسافة وهكذا يتضح أن ما يبرز في شعر الوزن هو تقسيمات طريقة القائه في ما يتعلق بالمسافات الزمنية وبعيدا عن أي امكان لاستخدام اشارات السلم الموسيقي مثلا ، اضافة الى أن الشاعر في القائه لقصيدته قد يطيل المقاطع الصوتية أو يقصرها ، وقد يقرؤها بسرعة أو ببطء .

وفي الجانب الآخر فانه ليس صحيحا الاعتقاد السائد بأن القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر تخلوان من الوزن والايقاع . صحيح أن الشعرية هنا لا تتحقق ضمن الوزن العددي الخليلي ، ولكن الأشكال التي تتخذها اللغة الشعرية النثرية لا تختلف فقط عن اللغة النثرية العادية وانما تخلق وزنا لكل جملة . وبدون ذلك لا يبقى أي معنى لتشطير القصيدة الحرة (النثرية) والاكتفاء بكتابة كلمة أو كلمتين احيانا في السطر أو التخلي نهائيا عن التنقيط « القصيدة ـ النهر أو قصيدة الصوت بدون توقف) .

وقد انتبه الى ظاهرة وزن النثر في اللغة العربية ابن سينا قبل ما يقرب من الف عام عندما أوضح أن اشكال الوصل والفصل في الجملة هي أوزان للكلام ، مؤكدا على ن النبرات تقرب النثر من الشعر الموزون . ففي مقابل الوزن العادي الذي يقوم على النبرات والسكنات (العروض) يوجد النثر الذي يقوم على النبرات والسكنات (الاتصال والانقطاع) بدون أن يكون عدديا . فاذا كان الافتراض هو وحدة الزمن المكررة في كل تفعيلة داخل القصيدة (وهي وحدة تقريبية دائما) فان زمن القصيدة النثرية النسبي (وهو نفسي) يتجلى في تقطيع الجمل وعلاقاتها الايقاعية. ولعل افضل مثال على الايقاع العالي الذي يمكن أن يتحقق في النثر هو الصياغة القرآنية للآيات التي هي في الأغلب ليست جملا كاملة ومع ذلك تنفصل عن غيرها من الآيات ثم تتصل بها . بطريقة تعطي القارىء الفرصة لكن يقرأها أو يرتلها بطرق ايقاعية مختلفة (القراءات السبع المعروفة)، حيث يتحقق الزمن في كل مرة بشكل جديد .

وهنا لابد من الانتباه الى دلالة الآيات التي لا تشكل جملا كاملة ، وهي دلالة ترتبط بالايقاع النفسي للصياغة اللغوية . هذا التقطيــع للجمل نجـده أيضا في كل الشــعر الحديث ، بدون أن يعني ذلك أن للقرآن تأثيرا كبيرا على ظهور هـذا النمط من الشعر . ففي رأيي أن الشعر (النثري) الحر ظهر لأول مـرة في بداية هذا القرن بتأثير من
الشعر (النثري) الحر ظهـر لأول مـرة في بداية هذا القرن بتأثير من
في القصائد الأولى (يقول امين الريحاني الذي نشر اول قصيدة نثرية حرة باللغة العربية في عام ١٩٠٢ أنه كتبها بتأثــير من ديوان « اوراق العشب » لوالت ويتمان) . أما شعر التفعيلة الحرة الذي ظهــر بعد ذلك بأكثر من أربعة عقود فقد انحدر من مصدرين : القصيدة النثرية الحرة + الشعر العمودي . وفي الوقت الذي يعتبر فيه بعض النقــاد العرب المتعصبين هذا التأثير الأوروبي محجـة لاعتبار الشعر العربي

الجديد وليدا غير شرعي للذائقة العربية فانني أعتبره ضرورة تاريخية طبيعية ، عكست ضرورات التحول الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والفكري الشامل عند العرب باتجاه الحداثة وأدت الى تطور مدهش في الحساسية الشعرية العربيـة .

النهـر الهـادر

إذا كان الشعر الذي لا يلتزم التفعيلة ويحقق ايقاعه الخاص بـه ضمن النثر هو الشعر الحر «free verse» ، كما تفهمه كل الثقافات، فما هي قصيدة النثر «poem in prose» التي يطلق العرب اسمها على الشعر الحـر ؟

لا يهمني كثيرا هنا أن أعود الى البدايات الأولى لظهور قصيـدة النثر (بيرتران ، بودلير ، رامبو ، لوتريامون) كشكل شعري مستقل، يمتلك طريقته الخاصة في القول وفي التعبير ، لأن مثل هذه العـودة تشكل بحثا تاريخيا ضيقا ، بقدر ما يهمني أن أجيب عن السؤال الذي مازال مطروحا حتى ضمن الأدب الاوروبي : هل يمكن اعتبار قصيدة النثر نمطا شعريا مختلفا عن القصيدة الحرة ؟ وهل يملك هذا النمط مميزات تجعل منه طريقة مستقلة في القول ؟ والاكثر من ذلك : هل هو شعر أم نثر ؟ أم هو شعر ونثر معا ؟

على الرغم من مرور قرن على ظهور قصيدة النثر ، كشكل شعري مستقل ، فانها تبدو وكأنها ولدت الآن فقط . لذلك أسبابه بالطبع . فاذا كان هذا الشكل قد تكرس في الأدب الفرنسي على يد شعراء كبار مثل بودلير ورامبو فان الألمان ظلوا مترددين دائما وحائرين في العثـور على الاسم الصحيح الذي يطلقونه على هذا النمط من الكتابة التي غالبا ما ينسبونها الى النثر ، رغم أنها تشكل جزءا مهما من الأدب الألماني منذ سالومون غيسنر الذي نشر في العام ١٧٥٦ ديوانه « قصائد ريفية » الذي كتبه نثرا ، محققا نجاحا أوروبيا كبيرا ، وبالذات في فرنسا وقبل

بودلير بحوالي قرن . ورغم ان هذا الشكل الشعري كان قد ظهر في الأدب الانكليزي أيضا مبكرا (النصف الأول من القرن التاسع عشر) من خلال كتاب توماس ديكوينسي الشهير « اعترافات انكليزي مدمن على الحشيش » الا انه لم يفرض نفسه ، كتيار شعري مستقل ، وانما فضل الاتحاد في الأغلب مع انماط ادبية اخرى مثل الرواية . وفي رأيي أن رواية مثل « يولسيس » لجيمس جويس هي نهر شعري هادر ، حيث كل مقطع هو قصيدة نثر مدهشة ، بل إن الرواية كلها قصيدة نثر كبرى ، قصيدة لزمن جديد يملك ايقاعه الخاص به في مواجهة أوذيسة هوميروس التي تعكس ايقاع الزمن القديم . هنا ، لا فاصل بين الشعر والنثر ، إذ النصر معمار حياة ، تنعدم فيها التخوم بين المخيلة والواقع وتتفجر اللغة ، فاقدة حدودها الخارجية ، لتكون شيئا يشبه الحياة نفسها .

يرى بعض النقاد (وهذا ما تفعله الانسكلوبيديات في الأغلب أيضا)، أن الفارق بين القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر هو في شكل كتابتها على الصفحة ، حيث كل جملة تتبع الأخرى ، كما في الكتابة النثرية العادية ، مشكلة فقرة كاملة ، تبدأ بعدها فقرة أخرى وكثيرا ما تستمر الجمل لتشكل كتلة واحدة . وفي راي هؤلاء النقاد انه ينبغي لقصيدة النثر أن تكون قصيرة والا فانها تصبح نثرا شعريا . ولكن هل يكفي هذا ليصنع قصيدة نثر ؟ كلا بالتأكيد . أن الشكل في الحقيقة هو تعبير عن طريقة معينة في القول الشعري ، ترتبط بتجلي محتوى يفترض انه يصعب الوصول اليه الا عن طريق قصيدة النثر ، وليس عن طريق القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة مثلا . بدون هذا التأكيد على خصوصية قصيدة النثر واستقلاليتها النسبية عن الأنماط الشعرية الأخرى تفقد معناها وتكون مجرد لعبة شكلية .

ان الأمر لا يبدو واضحا تماما حتى أن شاعرا مثل التشيكي ميروسلاف هولوجر تساءل ذات مرة عما اذا كان لا يمكن تشطير قصيدة

النثر على طريقة القصيدة الحرة ، بسبب من تداخل الحدود بين هاتين القصيدتين اللتين تقومان على اللغة النثرية . إن ذلك يمكن أن يحدث ، لأسباب تتعلق بالشاعر ، ولكن يفترض فينا أن نعرف أن هذه القصيدة تنتمي الى قصيدة النثر حتى اذا كانت قد اتخذت شكل القصيدة الحرة ، أو أنها قصيدة حرة حتى اذا اتخذت شكل قصيدة النثر . في هذه المعرفة يتجلى ذلك الصوت المختلف لقصيدة النثر ، الصوت الذي يجعل منها فنا قائما بذاته ، ويضيف شيئا جديدا الى وسائل التعبير التقليدية في الأدب .

بعيدا عن ضجيج اللفظة

يروي الكاتب الالماني ايزفين أرندت طرفة ، تعبر عن موقف الكثيرين في زمننا من الطرق الكتابية . سألت سيدة كانت تنوي دخول احد المسارح في برلين قاطعة التذاكر ، مترددة :

ـ أرجو الا تكون المسرحية المقدمة مكتوبة شعرا .

اجابت قاطعة التذاكر ، بلهجة مطمئنة :

ـ بلى ، ولكن المرء لا يكاد يشعر بذلك .

إن عصرنا الذي نعيش فيه عصر النثر ، بدون أن يعني ذلك أنه عصر بدون روح شعرية . بالعكس ، انه يشكل انتقالا بالشعر الى مستوى آخر ، ما كان يمكن الوصول اليه خارج التحول العلمي والفكري والروحي الذي ارتبط بالدخول الى أزمنة الحداثة . في هذا المستوى اختلف منظورنا الى الشعرية التي لم تعد تنبثق من الوزن والقافية ، لارتباطهما بالصنعة (القالب الذي يمكن تكراره الى الأبد) ، وهو ما كان بعض العرب قد انتبه اليه منذ قرون طويلة ، إذ يحدثنا عبد القادر الجرجاني في كتابه « دلائل الاعجاز » أن ثمة من كان يذم الشعر « لأنه

موزون مقفى ويرى هذا بمجرده عيبا يقتضي الزهد فيه والتنزه عنه » .
فاذا كان ينبوع الشعر في الماضي يكمن في غنائيته الصارخة وصوته العالي فان هذا الينبوع يكمن الآن في قدرة الشعر على الحديث معنا بأكبر قدر من الحميمية مثل صديقين يجلسان في مقهى . الشعر القديم متظاهر يرتقي الاكتاف ويصرخ في جمهوره حتى يبح صوته ليؤثر فيه عاطفيا ويفرض عليه رأيه الذي لا يقبل الجدل . أما الشعر الآن فقد فقَدَ مثل هذا اليقين ، إذ ان كل ما يطمح فيه هو أن يجعلنا نفكر في ما يقوله لنا ضمن معنى يظل مفتوحا حتى النهاية .

في هذه القارة الغائرة تحت أقدامنا أبدا ما كان يمكن للقصيدة إلا أن تتخلى عن حماسة الايقاع وطربيته لصالح ايقاع أعمق هو ايقاع عصرنا بأسئلته الوجودية المدوخة . انني لا أريد هنا بالتأكيد أن أستبدل قوانين أخرى بقوانين للشعر ، سوف تهترىء هى الأخرى مع الزمن ، ولكنني أعرف أيضا أن لكل نمط شعري (الشعر العمودي ، شعر التفعيلة ، الشعر الحر ، قصيدة النثر) آليته الداخلية الخاصة به والتي تعكس مستوى فكريا وروحيا معينا في النظر الى العالم . واذا كانت هـذه الآلية تتأثر بالقدرات الابداعية عند كل شاعر بطريقة مختلفـة ، فمن الممكن أن تكتب قصيدة تفعيلة ، بدون أن تقع في النمطية الايقاعية ، بل أن تقترب بصوت القصيدة من ذلك الصوت الطبيعي للنثر وأن تفجر أعلى قدر من الشعرية ، وهـو أمر يرتبط بمدى عمق فهم الشـاعر للقصيدة الجديدة . ومن الممكن أيضا أن تكتب قصيدة نثرية ويظـل صوتك مع ذلك أقدم من صوت نوح نفسه . وفي الحالين قد تتخفى الرداءة والركة وراء ما لا ينتمي الى جوهر الشعر ، باسم دعاوى شعرية مضللة قد تتخفى وراء الغنائية في الشعر الموزون ووراء قوالب عامة من التشكيلات اللغوية في الشعر النثري . إن المعنى الحقيقي للثورة الشعرية التي تمثلت في الانتقال من الشعر الموزون الى الشعر النثري يكمن في الانتقال من الزخرفة الخارجية للنص الى النص الخالي من الزوائد ، من بهلوانية البلاغة اللفظية الى دقة اللغة ووضوحها ، من الصوت المتكلف

الى الصوت الطبيعي للنثر . الشعرية الحقيقية لا تنبثق من افتعال غموض الجملة أو تغريب علاقاتها ، وهي العبة الأكثر شيوعا في الشعر النثري العربي وإنما من وهج الوضوح الذي تشتعل به الجملة . واذا كان ثمة غموض فانه غموض كامن في الفكرة ، لا في اللغة ، في السرية الداخلية للنص ، لا في موت الجملة . اللغة عين نرى بها العالم . وما هو شعري لا يمكن أن تلتقطه عين عمياء او مصابة باضطراب النظر . العين المفتوحة وحدها تستطيع ان تفعل ذاك ، حيث الغموض هو في قلب المشهد المرئي نفسه ، مثل كل شيء في الحياة . من هذه العلاقة بين ما هو في الضوء وما هو في العتمة نصل الى الشعر الذي يظل يوحي لنا في كل مرة نقرؤه فيها بأفكار وعواطف جديدة . ها هنا يكون الشعر هو كل ما نراه ، ولكن بدون القدرة على الامساك بمعناه النهائي ، رغم أننا سوف نحاول ذلك المرة تلو الأخرى وحتى النهاية . هذه هي الروح التي تقف الآن وراء المسعى الابداعي للفن الحديث كله ، تلك الروح التي أخرجتنا من الرؤية المغلقة (نهائية القول واطلاقيته) الى الرؤية المفتوحة (لا نهائية المعنى) ومن الجواب الى السؤال ومن اليقين الى الفكاهة ومن السطح الى الأغور ومن الزخرفة الخارجية الى كلية النص . وفي هذا التحول الفكري والجمالي من القول الغائم افضفاض الى القول الملموس (الكونكريتي) اكتسب النثر طاقة هائلة على الوصول المباشر الى ما هو شعري في الكتابة .

الباقي بعد الترجمة

في رأي هيغل أن الشعر هو ما يبقى بعد الترجمة . واذا أردت أن أعطي لهذا الرأي معناه الحقيقي اقول ان الشعر الجيد هو ما يبقى منه بعد صياغته نثرا . انني أعتبر محمد مهدي الجواهري أهم شاعر عمودي في زمننا ، ولذلك سوف أقتبس منه ثلاثة أبيات من قصيدة ربما كانت هي الأكثر شهرة في كل شعره لأوضح ما أقصده :

أتعلم أم أنت لا تعلم ـ بأن جراح الضحايا فم
فم ليس كالمدعي قولة ـ و ليس كآخر يسترحم
يصيح على المدقعين الجياع ـ أريقوا دماءكم تطعموا

اننا اذا أردنا أن نقدم صياغة نثرية لهذه الأبيات التي تعتبر قمة الشعر العمودي فسوف يصعب علينا العثور على ما هو شعري فيها (ضمن المفهوم الحديث للشعر) بسبب سؤالها الخطابي وجوابها التوضيحي ، وقبل ذلك ، بسبب زاوية رؤيتها الأيديولوجية القائمة على الرأي ، حيث يقول الشاعر ما يريد الجمهور أن يسمعه . أما الشعر الحديث الذي يملك رؤية أخرى الى الحياة فسوف يصوغ الموضوع بطريقة أخرى حتى اذا أراد أن يلزم نفسه بسياق الأبيات نفسه، هكذا مثلا :

ثمة فم في جرح كل ضحية
لا يعرف الكلام .
مخضبا بدمائه يصرخ أبدا
قبل أن يضع قبلته فوق شفاهنا .

أو ربما يجب أن نقلب الفكرة الخطابية المحددة الى فكرة أشمل ، تبدو لنا أكثر مرارة ، وربما أكثر حقيقية ، مثل :

لكل ضحية جرحها
لكل جرح فمه .
صرخته الخرساء
لن نسمعها أبدا .

ها هنا يتخلى الشعر عن كل دعاية سياسية حماسية ليقول لنا أكثر الحقائق دموية بدون أية ضجة لفظية « لكل ضحية جرحها . لكل جرح فمه » . من الضحية والجرح والفم تأتي الصرخة ، ولكنها (و يـا للأسى !) صرخة خرساء ، لن نسمعها أبدا . فالشعرية هنا لا تنبع من الفم الذي يلقي خطبة على الجمهور وانما من قسوة النسيان الأبدي للضحية وصرختها التي هي صرختها وحدها . فكرة الجواهري التحريفية يمكن أن تتحول الى مقالة افتتاحية في جريدة (كان الجواهري ينشر بعض قصائده بالفعل كافتتاحيات في جريدة « الرأي العام » التي كان يصدرها في الأربعينات) . أما الفكرة الأخرى فانها لا يمكن أن توجد إلا في الشعر ، رغم انها فكرة سياسية أيضا ، ذلـك لأنها تنظر الى موضوعها بعين أخرى ترى ما هو أبعد من المصلحة المباشرة والوظيفة الآنيـة .

الينبـوع الخفي

هذا لا يعني أن الجواهري قد قصر في عمله . العكس هو الصحيح. أن صوت الجواهري هنا هو صوت الشعر العربي التقليدي الذي يفرض طريقة معينة في صياغة أفكاره ووظيفتها الاجتماعية . أما الفكرةالأخرى فتحقق نفسها ضمن صوت النثر الذي سوف يعجز عن الصعود الى الشعر ما لم يكتشف الشعرية خارج المنطق التقليدي ووظيفته المباشرة، لأنه بدون ذلك سوف يظل نثرا عاديا ، بل نثرا رديئا . وإذا ما كان مثل هذا الخطر مكشوفا تماما في القصيدة النثرية الحرة فانه ليس كذلك دائما في قصيدة التفعيلة . فقد ظل المنطق التقليدي قائما في صلب هذه القصيدة التي ارادت أن تكون حديثة ، حيث تتخفى أكثر الأفكار والعواطف سذاجة ، أحيانا ، وراء الزخرفة اللفظية والرنين الايقاعي ، عندما لا يعرف الشاعر الروح التي تقف وراء الشعرية الجديدة . واذا كان هذا التصور قد قاد قصيدة التفعيلة عند كثير من الشعراء الى الأزمة ، بحيث انغلقت على نفسها ، فان القصيدة النثرية العربيةسوف

تنتهي هي الأخرى الى الأزمة ما لم تنتقل من الشكل الواحد السائد الآن (النمطية) الى تعدد الأشكال ، ومن القصيدة الواحدة دائما الى القصيدة التي تخلق نفسها في كل مرة من جديد ، وما لم تدرك وقبل كل شيء أن شعريتها ، باعتبارها نثرا ، تكمن في الانتقال من المهمة الزمنية للنثر الى المهمة المطلقة للشعر .

وسواء في قصيدة التفعيلة أو القصيدة النثرية فان طاقة الشعر تزداد تفجرا كلما امتلك المشهد الأكثر سطوعا أمام أعيننا القدرة على أن يظل مفتوحا حتى النهاية ، مثل غابة تراها ولكنك في كل مرة تدخلها ترى فيها ما يبهرك . وهنا تتخذ عبارة جيمس جويس دلالة خاصة ، ولو بشيء من الفكاهنة عندما قال بعد الانتهاء من كتابة رواية « يولسيس » : « لقد وضعت فيها من الغوامض والألغاز ما سوف يشغل أساتذة الجامعات لمدة قرون ، متناقشين حول ما اعني ، وهذه هي الطريقة الوحيدة لضمان الخلود » . الشاعر في الحقيقة لا يحشو قصائده غوامض وأسرار وانما يحفر في باطن النص ليصل الى ينبوعه السري الذي يظل خفيا حتى النهاية . وسواء كانت هذه أفضل طريقة لضمان الخلود أو لا ، فان القصيدة الحقيقية هي ضد الموت دائما .

إن كل هذا يرتبط بفهمنا الجديد للشعر ولما هو شعري في الفكرة . ففي زمن مثل زمننا أرغم الشعر على التخلي عن الكثير من أغراضه السابقة . لم تعد مهمته أن يصوغ السياسية أو المعارف أو الحكم في أبيات يسهل حفظها أو أن يمدح القبيلة ويشتم الأعداء . ومع هذا الانسحاب تخلى عن منطقه الشكلي وعن وظيفة لم تعد تهم أحدا . لم تعد شعرية الفكرة تتجلى في القدرة على اقناع الآخرين بها وإنما في جعلها توحي أكثر مما تقول ، مرسلة ضوءها من نقطة بعيدة تتقاطع فيها كل المعرفة والخبرة البشرية ويمتزج الحلم بالواقع ، حيث كل شيء ينهدم وينبني في اللحظة نفسها ، كما في الكون كله .

من هذا المفهوم الجديد للشعرية ولدت قصيدة النثر الحديثة . وهي في نظري تنحدر من النثر أكثر مما تنحدر من لشعر . فرغم أنها تبدو اليوم الشكل الاكثر عصرية ، والاكثر قربا من روح زمننا إلا أن تاريخها في الحقيقة هو ابعد كثيرا من القصيدة (النثرية) الحره . فهناك من يبحث عن جذورها في الأدب الصيني (سلالة هان — ٢٠٦ ق.م وحتى ٢٢٠ م) وآخرون يربطونها بالنصوص والأشعار التي تتضمنها التوراة . وثمة من يرى أن السور المكية القصيرة في القرآن تتخذ شكل قصيدة النثر . واذا ما بحثنا في التراث العربي فسوف نعثر علىنصوص نثرية كثيرة (من خطبة قس بن ساعدة الأيادي في سوق عكاظ وتأملات المامون الحارثي في الجاهلية وهو يراقب السماء والنجوم وحتى مناجيات المتصوفة العرب والحكايات الخرافبة) يمكن اعتبارها الآن قصائد نثر، ذلك المصطلح الذي ظهر لأول مرة في القرن التاسع عشر في فرنسا . وهنا ينبغي أن نلاحظ أن بعض العرب كان قد اتهم محمدا بقول الشعر ، معتبرا القرآن شعرا[1] ، مما يشير الى أن العرب لم يكونوا يستبعدون امكان تحول النثر الى شعر . ولكن اذا كان القدامى قد امتلكوا تصورا مبهما عن علاقة الشعر بالنثر فاننا نعرف اليوم أن قصيدة النثر هي شعر ونثر في الوقت عينه وتقوم على عنصرين : الخيالي والجوهري والمستمر في الحياة (الشعر) من جهة والواقعي واليومي والعارض (النثر) من جهة أخرى ، ضمن تأليف تتخفى فيه الشعرية ويتشكل ضد الأعراف الكتابية المألوفة ، تأليف وحشي ، يستمد قوته من قانونه الوحيد : الحرية .

إن اشكالية الاعتراف بقصيدة النثر كشعر أو كنوع شعري (Genre) ما زالت قائمة ليس فقط في آداب البلدان الأوروبية وانما في الأدب الأميركي أيضا ، وهو الأدب الذي يبدو أن قصيدة النثر قد وجدت لها فسحة واسعة داخله . فقد منحت جائزة بوليتزر (وهي أكبر جائزة

اميركية في الأدب) مؤخرا ولأول مرة في تاريخها لمجموعة من قصائد النثر للشاعر تشارلس سيميك ، مما أثار جدلا جديدا حول هذا النمط من الكتابة الأدبية . فثمة نقاد يرون وجود الأبوين (الشعر والنثر) كليهما فيها وآخرون يرفضون اعتبارها شعرا أو نثرا ويرون فيها كتابة ذات طبيعة خاصة ، لا يمكن العثور عليها في الشعر أو النثر . وفي رأي فريق ثالث من النقاد أن قصيدة النثر تعصى على التعريف ، بسبب معمارها الداخلي الذي يجمع بين عناصر متناقضة .

لقد ظلت قصيدة النثر ماكثة في الظل فترة طويلة ، وغالباً خارج الاعتراف بها كشكل أسلوبي ، مستقل . ولذلك تبدو اليوم وكأنها كتابة بدون تراث ، كتابة تبدأ بنفسها ، بدون أصول أو قواعد تلتزم بها أو تنتهكها . بيد أن حيويتها الجديدة والاهتمامات النقدية الكثيرة بها توحي بأنها في طريقها الى تكريس نفسها ، كنوع أدبي ثابت ، ضمن الأنواع الأدبية الأخرى . وربما كان صعود قصيدة النثر يشكل رداً على أزمة الشعر ، سواء كان موزوناً أو حراً ، ذلك الشعر الذي استهلك نفسه في رتابة أشكاله ونمطيتها وابتعاده عن جمهوره . انه عودة جديدة من خلال النثر الأكثر جاذبية وقدرة على مخاطبة العقل ، عودة الى جميع الذين فقدوا ثقتهم بالوسائل التعبيرية التقليدية للشعر ؛ متذكرين ما كانت بائعة التذاكرة في المسرح البرليني قد قالته للزائرة : « بل انه شعر ولكن المرء لا يكاد يشعر بذلك » .

ولكن ما الذي يجعل من قطعة نثرية قصيدة نثر وليس قصة قصيرة أو خاطرة ؟ وهل تكفي كتابتها على الصفحة كلها لتجعلها تختلف عن القصيدة الحرة التي تكتب هي الأخرى نثراً ؟ وما دام قانون هذه القصيدة هو الحرية فكيف يمكن أن نلزمها بحدود تجعلها تختلف عن الأشكال الكتابية الأخرى ؟ ها هنا نقف أمام إشكالين في جوهر البنية الشكلية لقصيدة النثر . فهي تكتب على الصفحة ضمن شكل لا يختلف عن شكل أي نص نثري عادي في الوقت نفسه الذي تستعير فيه من

الشعر وسائله التعبيرية ، بل رؤيته الى الشعرية ، ومع ذلك تبدو وكأنها تختلف عن الشعر والنثر معاً ، رغم أنها بدون هذين الأبوين ما كان يمكن لها أن توجد .

هذا الجسد المتوحش لقصيدة النثر ، متشكلاً من عناصر متناقضة هو ما يدفع الشعراء والنقاد الآن الى البحث عن قواعد عامة لها . شكلية ومضمونية ، يمكن أن تميزها عن سواها وتكسبها شخصية خاصة بها . ولكن هل يمكن فعل ذلك مع كتابة تتحقق عند كل شاعر بطريقة مختلفة ، وبدون أن تضطرب داخل قواعد مصطنعة . سوف يجد الشعر الذي يريد أن يكون حراً الحجة في كل مرة لينتهكها ؟ ربما كان من الأفضل أن نتحدث هنا عن خطوط عامة هي مجرد إشارات الى الفضاء الأوسع لقصيدة النثر :

١ ــ الصفة الأولى لقصيدة النثر هي أن تكون قصيرة ومكثفة ومختزلة (ليس أكثر من ثلاث صفحات مثلاً) ، لأنها إذا طالت فسوف تصبح إنشاء شعرياً ويصعب عليها أن تظل محتفظة بالوهج الذي يجعل منها قصيدة .

٢ ــ يفترض في قصيدة النثر أن تملك صوتاً هادئاً وتبتعد عن الصراخ ، إنها قصيدة الظل ، الصوت الشخصي الذي يتحدث الى قارىء مفرد وليس الى جمهور . وهي بذلك قصيدة حميمية وشخصية أو ما يسميه الشاعر الأميركي روبرت بلاي « ديناً خاصاً » في مواجهة القصائد المشطورة على شكل أبيات والتي يسميها « كنيسة عامة » ، مفتوحة أبوابها أمام الجميع . ولأنها ليست كنيسة فانها لا يمكن أن تمتلك أية رؤية أو وظيفة أيديولوجية .

٣ ــ قصيدة النثر هي قصيدة التفاصيل الصغيرة التي غالباً ما تكون مهملة في النص الأدبي و لا ترى تماماً . وبهذا فانها تميل الى

الرؤية الأولى التي تنقلها العين ، رؤية ملموسة تلتقط ما هو عارض وثانوي داخل المنظر العام .

٤ ـ تقوم قصيدة النثر على الوصف الذي يتشكل من صور مثل قصة أو أسطورة تظل بلا نهاية . فما يهم في قصيدة النثر ليس النتيجة أو الهدف وإنما اللقطة أو الحالة النفسية التي تقدمها والتي ينبعث جمالها من الوصول الى نص يظل مفتوحاً دائماً أمام قرائه .

ومع ذلك فان هذه الإشارات رغم أهميتها الجمالية واقترابها من مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة في الكتابة لا يمكن أن تكون وصفة جاهزة لقصيدة النثر التي تستمد قوتها من أنها تخلق نفسها في كل مرة ضمن منطقها الخاص . وفي الأساس ، مثل الأدب كله ، لا تكتسب قصيدة النثر قيمتها لاعتبارات مطلقة وإنما من الشعرية العالية في النص ، وهي شعرية يفجرها كل شاعر بطريقة مختلفة ، عبر رؤيته الى العالم الذي يتعامل معه . هذه الشعرية هي ما يجعل من نص نثرى شعراً وليس أي شيء آخر . حتى في ما يتعلق بالتسمية التي لا تزال مثار جدل فانها لا تهمني كثيراً ، رغم قوة الايحاء الثورية التي تنقلها واختيارها السير بالمقلوب (أي استخراج الشعر من النثر) . ما يهمني قبل كل شيء هو النص الذي تقع عيناي عليه ، ما يقدمه أو يوحي به إلي ، ما يكتشفه وما يجعلني إشترك في اكتشافه . وبالفعل فان كثيراً من نصوص قصيدة النثر (وخاصة في الأدب الالماني) تقدم نفسها كنصوص مجردة بدون القاب ، حيث يمكنك أن تقرأها كنثر او شعر أو كنثر وشعر معا ، وقبل كل شيء ككتابة أو كنص أدبي .

تشير قصيدة النثر كما يبدو لي الى المرحلة الطويلة التي سوف تؤدي في النهاية الى انهدام الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر وربما أيضاً بين الأنواع الفنية ، من خلال النظر الى الشعرية كقيمة جمالية في العملية الإبداعية الشاملة . فالأسس الاجتماعية والضرورات التاريخية

التي أدت الى وضع حدود صارمة لكل فن تنغير الآن بسرعة كبيرة .
فها نحن نرى الجمالية المتحققة في اللوحة تنتقل الى الصورة الفوتوغرافية والشريط السينمائي ، بل الى الصور والتشكيلات اللونية التي تنتج بالكومبيوتر ، والنحت الذي يهتم بالشكل أساسا انتقل منذ زمن طويل الى الصناعة والمعمار ، ضمن تعميم الفن وانتقاله الى الشارع .
أما في الادب فيمكننا الان أن نرى القصة داخل القصيدة والقصيدة داخل القصة أو الرواية . وبهذا المعنى فان الشعرية قيمة جمالية أبعد من النص الشعري ، تحتفل بكل ما يجعل المخيلة تنفتح على ما يصمد في الزمن من خلال طاقة الحرية التي يمتلكها . قصيدة النثر هي إلغاء للفكرة العامة التي تقسم الكتابة الى شعر ونثر وهو ماكان قد حلم به الشاعر الانكليزي شيلي دائما .

زي اوروبي للحريم

الان ، وبعد مرور مايقرب من قرن على بدء حركة الحداثة الشعرية العربية التي تمثلت في ظهور النماذج الاولى من القصيدة الحرة القائمة على النثر ونصف قرن على ظهور قصيدة التفعيلة التي كسرت هيمنة الشعر العمودي ، نرى أن الوقت قد حان لكي ننظر الى اشكالات الشعر العربي الجديد ومدى اقترابه أو ابتعاده عن الحداثة التي يلهج بذكرها الجميع .

اننا نؤكد هنا وقبل كل شيء على الارضية التي تقف عليها الحداثة الشعرية ، وهي أرضية اجتماعية ـ تاريخية يتجلى فيها مدى التطور الذي حققته بنية ما في الانتقال من العصر القديم الى العصر الجديد وتتجسد ضمن مستويين مترابطين (مادي وروحي) . هذه العملية الانتقالية التي تعكس مدى وعينا بالتغيير واتجاهه وهدفه هي جوهر كل حداثة ، ومن ضمنها الحداثة الشعرية بالطبع . وهنا لن نحتاج الى الكثير من الذكاء لنعرف أن العملية الانتقالية التاريخية العربية قد اتسمت ولا تزال بالفوضى واللاعقلانية واختلاط المفاهيم والقيم وتداخل

الازمنة ، لان ماحدث لم يات بسبب تطور داخلي طبيعي في البنية العربية وانما جاءها من الخارج بطريقة لاتتيح لها أية فرصة للافلات منه . فقد بدات الحداثة في الغرب ، بعيدا عنا . وعندما وصلت الينا مثل موجة هادرة جرفتنا نحو البحر ، نحن الذين لم نتعلم السباحة حتى في الأنهار . فجاة لم نعد ما كنا عليه ، ولكن بدون أن نكون ما ينبغي أن نكونه .

في هذا الخضم المتلاطم كيف تكون الحداثة ؟ من يعبر عنها ؟ وكيف تظهر في الشعر العربي ؟ هنا ينبغي أن نفرق بين جوهر أو روح عصرنا والظواهر التي تحدث داخله . ليس كل مايحدث في الحاضر ينتمي الى الحداثة . فالحداثة لا ترتبط بظاهرة ما لأنها تحدث في حاضر وانما لأنها تعبر عما ينتمي الى المستقبل ، عما يولد ويمتلك الحق في الحياة ضد الاوهام القديمة ، والشاعر العربي لا يكون « حديثاً » ، سواء كتب قصيدة حرة أو قصيدة نثر ، مالم يكتشف الافق الشامل للحداثة ويعكس عاطفتها الجديدة . وبهذا المعنى ، وبدون أي قناع أيديولوجي، فان الشاعر الحقيقي هو مناضل ثوري من أجل القضايا الكبرى في عصره . وهكذا فانني أربط الثقافة والابداع بمدى قدرة الشاعر أو الكاتب على رؤية هذا الافق الجديد وشجاعته في الوصول اليه . ومن أجل أن أكون واضحا اقول ان نصوص كثير من كتابنا وشعرائنا ، بسبب الاشكاليات الموضوعية للحداثة العربية وعدم تكامل الذات الثقافية التي تجعل من الكتابة عملية نضالية وإبداعية في آن ، تتوهم الحداثة شكلا مجردا تستعيره من هنا أو هناك ، في حين أن الشكل لا يقوم بدون محتواه . وعندما نفعل ذلك بالمقلوب فسوف نتوصل الى نص ، لا يمكن الا أن يكون مخادعا ، ممسوخا ومثيرا للقرف متل كثير من الاشياء الاخرى في حياتنا .

أجل ، ان كثيرا من الشعر العربي يدعي الحداثة : شعر أيديولوجي، شعر قوماني ، شعر رأي ، شعر بكاء ، شعر رومانسي ، شعر هجاء ، شعر مديح ، شعر متصوف .. الخ . ولكن السؤال : هل الحداثة قضية أيديولوجية أو عاطفية قومانية أو رؤية صوفية أو بكائية ريفية ؟

توهم كثير من الشعر العربي لحداثته هو نفسه توهم المجتمع العربي لحداثته ، حيث ترتدي المرأة احدث الازياء الاوروبية في جناح الحريم ، وحيث يصبح الديكتاتور بطلا يقودنا الى المستقبل السعيد .

في الكلام على الحداثة لا بد أن نفرق بين صنفين من الشعراء : الشاعر الذي يتحدث من قلب عصره ويرى اضواء المستقبل أمامه ، والشاعر الذي يتوهم أنه يعيش في عصره . الاول يحررنا ويضعنا امام مصيرنا والثاني يضللنا ويعود بنا الى الوراء حتى بدون أن يعرف ذلك .

من افق لا حدود له تبدأ الحداثة وتعكس نفسها على مواقفنا وعواطفنا ورؤيتنا الى الحياة فتغير طريقة تعاملنا مع اللغة واقترابنا من الشعر ومفهومنا عن القصيدة التي نكتبها . وهنا أيضا ، اذ نتحدث عن الشعر كفرع أدبي يجب ان نعرف أن الشعر ليس قارة معزولة في مكان ما في البحر ، يقطنها عباقرة تتفجر الافكار في رؤوسهم والعواطف في قلوبهم ، مثلما كان يحدث في وادي عبقر ذات يوم . الشعر جزء من ظاهرة ثقافية شاملة ، متداخلة تمتد الى القصة والرواية والمسرح والنقد والصحافة والسينما والرسم والنحت والموسيقى والفلسفة والسياسة والعلوم . اكيد اننا لا يمكن أن نطلب من الشاعر أن يكون خبيرا في كل هذه المجالات ، ولكننا ننتظر منه أن يدرك جوهرها او روحها العامة ، وفي كل الاحوال فانه من الصعب تصور ظهور شعر عظيم بدون صعود في الفنون الاخرى .

ربما لا تكون آلية هذا الترابط واضحة دائما ، اذ يمكن لنوع أدبي أو فني أن يتقدم الانواع الاخرى ، لعوامل مختلفة ، الا ان حيوية النص الشعري وغليانه يعكسان حيوية وغليان الحياة الفكرية والثقافية في مجتمع ما . ولذلك فاننا اذ نربط الحداثة بالشعر إنما نربط الحياة كلها به ، ضمن موجة عامة تشمل البحر كله ، مندفعين نحو ما يبدو

لنا أكثر حقيقة وانسانية وحرية وعمقا وجمالاً ، نحو القصيدة التي تفتح الطريق الى المستقبل ، القصيدة التي تجعلنا نشعر أننا قد عشنا وأننا سنعيش أيضاً وأن ثمة ما ينتظرنا دائماً في نهاية المرحلة .

فاضل العزاوي

المصدر : مجلة الناقد العدد ٦٨ شباط ١٩٩٤ .

مقــدمــات

- ١ -

مقـدمـة

الطبعة الأولى الصادرة في ايلول

(سبتمبر) ١٩٤٤

بقلم الدكتور منير العجلاني

.. لا تقرأ هذا الديوان ، فما كتب ليقرأ .. ولكنه كتب ليغنى .. ويشمم .. ويضم .. وتجد فيه النفس دنيا ملهمة .

ديوان صغير صغير .. مثل حبيبنا « حسن » الذي لخص دهموسه فتونه بهذه الكلمات : «خلقه الله صغيرا ليأتي أملح واجمل وانفذ سحرا .»

نــزار !

لم تولد في مدرسة المتنبي ، فما أجدك تعنى بشيء من الرثاء والمديح والحكمة ، وما أجدك تعنى بالبيت الواحد من القصيدة يضرب مثلا ، وما أجدك بعد هذا تعنى بالأساليب التي ألفها شعراؤنا وأدباؤنا وانما أنت : « شيء جديد » في عالمنا و « مخلوق غريب » .

وكأني أجد في طبيعتك الشاعرة روائح بودلير وفيرلين والبير سامان وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزي والشعر النقي .

مقدمة ديوان « قالت لي السمراء » لنزار قباني .

وقد توهم بعض أبيـات لك ذكرت فيهـا المخمل ، والطراوات ، ووشوشـة النايات ، وارتعـاش الربابات ، انك تأثرت بشعر الشعراء اللبنانيين المحدثين . فما أريد أن أبرئك من التأثر بأدبهم ، ولا ضير عليك منه ، فالانسان يتأثر برفاقه في المدرسة ، يأخذ ويعطي ، ولكنه اذا كان موهوبا طبع كل شيء بطابعه ، وربما ارتفع فوق رفاقه وفوق أساتذته درجات .. ومن يدري لعل القدر يخبيء لنا فيك شاعرا عالميـا تسبح أشـعاره من بلد الى بلد وتمر من أمة الى أمة :

كمُـرور العطـور مُبْتَلّةَ الريـش
عـلى كـل مُنْحَنٍ ومضيـقِ ..
كقطيـعٍ مـن المواويـل حطّـتْ
في ذرى موطني الأنيق .. الأنيق ..
حزمةٌ من توجّع الرصـد .. رفٌ
من سـنونو .. يهم بالتحليـق ..

أمـل !.. ولكنه ركزته في نفسـي قصيدتك « اندفاع » . فما اظن أن شاعرا أوروبيا كبيرا يكره أن تنسب هذه القصيدة اليه .

لم تعجبني « اندفاع » لكلمات حلوة أخرجها الشاعر من أعماق القواميس كما تستخرج اللآليء من أعماق البحار ، أو لمعان أبكار لم يسبق اليها . اعجبتني لانها قطعة من الموسيقى نقلتني الى عالم ملهم ، وبعثت في نفسي خيالا وحسا يتجدد ولا يغيب .

لا تعنيني تفاصيل هذه القصيدة ـ وهي حسنة في جملتها وفي تفاصيلها ـ ولكن الذي يعنيني منها هو أنها استطاعت ان تنقلني من بلادة الاستعارات والتشابيه وألاعيب البلاغـة .. الى حلم رفيع أعوم في « سائله المخملي » اتذوق فيه ذوق الشاعر . واتخيل أخيلته ، وكأنـه ألقى الي قلبه في أعنف ساحات الوحي .

وبعد .. سألني صاحب هذا الديوان أن أكتب له تقدمة ، ولو ملكت الخيار لقلت له : ديوانك كله تقدمة .. الى كل نفس تحس وتشعر ..

أما « ورقة الى القارىء » فتكاد تكون (برنامجا شعريا) أو (بيانا عاطفيا) لخص فيه الشاعر نزعاته واساليبه بما يغني عن كل توطئة . فهو رمزي ، غريزي ، عفوي . وهذه الكلمات كلها تحتاج الى شيء من التذييل .

١ ـ شاعرنا رمزي لأنه هو نفسه يقول :

تخيلتُ حتى جعلتُ العطور
ترى .. ويشم اهتزازُ الصدى

ولكنه لم يأخذ من الرمزية الا بمقدار . تبرأ من غموضها ، وجاراها او شابهها غير متعمد في عناية بموسيقى الألفاظ منفردة ومجتمعة .

أذكر أنني كتبت في معرض الكلام عن الشعر أن الرمزيين يعنون كثيرا بموسيقى اللفظ ، فاذا أرادوا مثلا أن يصفوا في بيتين وثبة أسد على حيوان ضعيف ليفترسه ، جاء البيت الأول ضخم مخارج الالفاظ ، والثاني رقيقا ناعما كندى الصباح ، فكأن البيت الأول جلمود صخر انحط من عل ليهشم البيت الثاني ويفترسه .

ولعل من خير الأبيات في الدلالة على قوة الناحيه الموسيقية عند الشاعر هذا البيت :

فلولاي ... ما انفتحت وردةٌ
ولا فقع الشدي او عربدا

فكلمتا « فقع » و « عربد » تشبهان بجرسهما أمواج التيار الصخابة وتريانك ـ ولو كنت تجهل اللسان العربي ـ تكور الشدي وحركته ...

٢ ـ شاعرنا غريزي أو على الأقل يدعي ذلك . ألم يقل لنــا :

باعراقيَ الحمرِ ... إمرأةٌ ...
تسـير معي في مطـاوي الـردا
تفـحُ .. وتنفخُ .. في أعظمي
فتجعل مـن رئتي مـوقـداً ..
هـو الجنس أحمـل في جوهري
هيـولاه ، من شـاطيء المبتـدا
بتركيب جسمي ((جوعٌ)) يحنُ
لآخـر .. جوعٌ يمـدُ اليدا ..

وإنك لتجده يصف الشهوة في غير قصيدة واحدة وصفاً لا يخلو من القــوة :

عبثـاً جهـودكِ بي الغريـزة مطفاهْ
إني شبعتكِ جيفـةٌ متقيّئـهْ ..
مهما كتمتِ .. ففي عيونك رغبـةٌ
تدعو ، وفي شفتيك تحترقُ امراةْ ..
انا لا تحرّكني العجائزُ .. فارجعي
لكِ اربعون .. وأيُ ذكرى سيئه ..

ولكنه لم يستطع أن ينزل مع الشهوانيين الى قرارة الجحيم الذي يسكنونه .. فحسبنا وحسبه المدى الذي بلغه . ولعل الاتقياء يجـدون سبيلا الى الطعن ، وان يكن أحاط نفسه في كل قصيدة بطلاسم يستنكر فيها الاثم ، ولكنه في الواقع انما يستنكر الجريمة ، كزواج فتاة من شيخ مثلا ، لأنه انما ينظر اليها بعيون الفن لا بعيون الفضيلة . وهـذا دليل آخر على شاعريته .

على أن شاعرنا ان لم يكن منحلا في الشهوة ، فقد وفق في وصف الجمال ، والحب البكر توفيقا بعيدا ، حتى لتكاد تشعر وأنت تنشد بعض قصائده انك في عرس من أعراس الآلهة ، وأنها تتخاطب بلسانه .

أما جمال حسنائه فقد صنع له صورة لا تختلف عن صورة الرسام الرسام الا بأنها تتكلم .. والا بأنها شاعرة وعاشقة :

قميصكِ الأخضرُ .. من يا ترى

باعك هذا اللون ، قولي .. اصدقي

أمنْ ضفاف « السين » خيطانهُ

واللون .. من « دانوبه الأزرقِ »

أم من صفي العشب المتهِ ..

في سلة بيضاء من زنبقِ ..

أو هذه الأغنية في شقرائه :

شقراء .. يا فرحة عشريننا

ونكهة الزق .. وهزج الفراش

نمشي .. فيندي العشب من تحتنا

وفوقنا للياسمين اعتراش ..

ونشرب الليل صدى « ميجنا »

وصوت فلاح .. وعود مواش

يا لهذه الصورة .. ما أحلاها .. وما أنداها .. وما احباها .. ألا ترى من خلالها فتنة العيون الخضر .. وتشرب مناجاة العاشقين كما يشربان هما صوت « الميجنا » ..

٣ ــ نزار **عفوي** . يريد بذلك أنه لا يتكلف صناعة الشعر تكلفاً ، ولا يكتب ليلقن أستاذ في مدرسة صغار التلاميذ أشعاره :

عزفت .. ولم اطلب النجم بيتاً
ولا كان حلمي ان اخلــدا ..
اذا قيل عني ((أحس)) كفاني
ولا اطلب ((الشاعر الجيدا)) ..
شعرت ((بشيء)) فكونت ((شيئاً))
بعفوية دون ان اقصــدا ...

ولعل نزاراً بعد هذا ، لا يعتذر عن عفويته ، فالشاعر كما يقول ((فرنسيس جامس)) طفل ، واذا لم يكن طفلا ، ساذجاً ، بريئاً تتكلم من قلبه بطل أن يكون شاعراً عظيماً .

أما اسلوب نزار . من ناحية اللغة ، فقد نستطيع أن نسميه ((السهل الممتنع)) . وربما استعمل تراكيب عامية ، ولكن هذا قليل جداً . والألفاظ العامية التي اختارها فيها قوة واغراء . ولولا هذه القوة في كلمات الشعب ما استعارها شاعر كشكسبير مثلا .

وبعد .. وبعد .. ماذا اذكر من قصائد هذا الديوان وماذا أدع ؟ لو سئلت عن محاسنها لاجبت كما أجاب بودلير شيطانه :

((انها تشبه نعنعة الماء ، لا يفضل بعضها على بعض ، تنفث السحر كالفجر ، وتغدق السلوى كالليل ، نفسها يتصاعد موسيقى ، وصوتها يضوع طيباً ..))

نــزار !

لا اسألك .. لا أسأل الله الا شيئاً واحداً .. أن تبقى كما انت ، طفلا يصور .. ويغني .. ويعشق .. كأنه مــلاك يمشي على الارض ويعيش في السماء ..

لا تطلب « الشاعر الخالد » .

فان « الشاعر الخالد » الذي يعيش في المجامع العلمية والمكتبات الاثرية .. يجر وراءه في الطريق الصحراء القاحلة .. وعفونة جماعة من أغبياء المعلمين ..

أما أنت .. فانك تمر مرور الموكب الملكي أو الملائكي :

مررت .. ام نوار مـر هنـا

لولاك وجـه الارض لم يعشب

تمهلي في السير .. هل رغبـة

ظلت بصدر الدرب .. لم ترغـب ..

شارعنا .. أنكـر تاريخـه ..

والتف بالعقد .. وبالجوارب

أذرعنـا .. اذرع اشواقنا

تهتف بالذهاب : لا تذهب ..

دوسي .. فمن خطوك قد زرر

الرصيف .. يا للموسم الطيب ..

يا للموسم الطيب ! ما أجد أحلى من هذه الكلمة في تحية ديوانك .

ايلول (سبتمر) ١٩٤٤

منير العجلاني

مقدمة : قالت لي السمراء .

شعر : نزار قباني .

- ٢ -

استهلال

عبد الرحمن بدوي

١٩١٨ -

الشعر روح يُطلقها الخيال من عِقال الزمان ، فتردد آهة الخلق الأول ممزوجة بدموع الامكان .

والشعر الحق ثورة على القيود ، في أي منحى من مناحي الوجود، فكل مايعبر عنه جديد ، والدّ أعدائه الترديد أو التقليد .

والخلق فيض من صاحبه . ولذا كان الشعر بضعة من كاتبه ، وإن تعدد الالهام في مشاربه أو مآربه .

من لم يحترق بلهيب الشرارة المقدسة ، تلك التي تلمع في عين الحياة المدنسة ، فليدع الشعر وماله أن يمارسه .

لقد عرفتُ الحياة في صمت القبر ، وابصرتُ الغروب في إشراق الفجر . واستروحتُ الحرية على القسر والقهر ، وانتظرت الأمل عند قمة اليأس الوعر .

فعلى الشاعر أن يغوص من الحياة حتى الأعماق ، وليستشرف الى جميع الآفاق ، كاشفا عما يستشعر بصراحة عارية عن كل وفاق أو نفاق .

أيها الشعراء ! ألا فلتشاركوا الرب في فصل الخلق ، واستلهموا الوحي في إيماض البرق ، ثم فيضوا بالشعر من قاني العرق .

وكلُّ شعر إذاً مرآة لنفس ، لا ترف إلا من سور الحس ، وإن استضاءت بجناب القدس .

وها هي ذي مرآة نفسي ، ليس فيها إلا ما في نفسي : من مفاتن نعيمي ومهاوي بؤسي ؟

فبراير سنة ١٩٤٦

عبد الرحمن بدوي

مقدمة ديوان : مرآة نفسي . عبد الرحمن بدوي : ١٩٤٦ ـ مكتبة النهضة .

- ٣ -

حطموا عمود الشعر

لويس عوض

لقد مات الشعر « العربي » ، مات عام ١٩٣٣ ، مات بموت أحمد شوقي ، مات ميتة الأبد ، مات . فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته وناجي ومدرسته . أما شعائر الدفن فقد قام بها أبو القاسم الشابي وايليا أبو ماضي وطه المهندس ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسي وعلي باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب .

ومهما قيل في الآخرين فللويس عوض دلالة واضحة : فاما أن « الشعر » قد مات ، وهو بعيد ، وإما أن الشعر « العربي » قد مات أو انكسر عموده على أقل تقدير ، وهو محتمل . وأنا أستبعد موت الشعر لسببين : أولهما أني أعلم علما أكيدا بأن لويس عوض ليس بشاعر ، فاذا كان شعره ميتا فمحال أن نأخذ الشعر بجريرته . وثانيهما أني أعلم علما أكيدا بأن جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيل شوقي ، فجيلنا معذب ، وجيلنا ثائر ، وجيلنا عاش في الأرض الخراب التي انجلت عنها الحربان ورقص حول شجرة الصبار ، وجيلنا لم يولد بباب أحد ، وجيلنا يقرأ فاليري وت. س. اليوت ولا يقرأ البحتري وأبا تمام ، وجيلنا يكسب قوته بعرق جبينه ، وجيلنا يكافح الاستعباد والاستبداد ، وجيلنا لا يشتري القيان من سوق النخاسة كما كانوا يفعلون ، وجيلنا عزيز لا يعفر الجباه لأحد ، وجيلنا سخي يتسع قلبه للانسانية جمعاء . واذا كان جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيل

شوقي فتقصيره في قول الشعر لا يدل على موت الشعر بل يدل على موت الشعر العربي أو انكسار عموده على أقل تقدير .

فالشعر إذن لم يمت ، وإنما مات الشعر العربي . وحقيقة الحال ان عمود الشعر العربي لم ينكسر في جيلنا ، وإنما انكسر في القرن العاشر الميلادي : كسره الاندلسيون . وحقيقة الحال أن الشعر العربي لم يمت في جيلنا وإنما مات في القرن السابع الميلادي : قتله المصريون . وأصدق من هذا أن يقال إن الشعر العربي في مصر لم يمت لأنه لم يولد قط بهـا .

وفي الأندلس ضاق الشعراء بمادة الشعر العربي فلم يتعرضوا إلا لألوان من العاطفة تليق بأهل أراجون وكاستيل وصور من الحياةلايعرفها البـدو أو المستبدون . وفي الأندلس ضـاق الشـعراء بالأداء العربي التقليدي فاصطنعوا عبارة دمثـة متمدنة . وفوق هـذا وذاك ضاق الشعراء في الأندلس لأول مرة بأشكال الشعر العربي وقوالبه فعدلوا عن نظام القافية الواحدة وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي فكسروا بذلك عمود الشعر العربي الفخم الأثيل وأقاموا مكانه عمودا جديدا رشيقا هشـا منمقا بديـع التكوين . وإن تخريج هذه القوالب الجديدة بوجه خاص في أدب الاندلس لدليل على أن الاندلسيين قد وجدوا أن قوالب الشعر لا تصلح للتعبير عما يضطرب في أفئدتهم مـن مشاعر ولا تتفق مع ذوقهم الاستتيكي . ولكن الاندلسيين رغم تحطيمهم لعمود الشعر العربي قد نظموا شعرا عربيا أو نظموا نوعا من الشـعر لا سبيل الى انكار عربيته . فلقد صان الاندلسيون اللغة العربيةالقرشية في صميمهـا .

ومهما تكن خطورة التحول الذي أصاب التعبير العربي في مهجرهم من حيث التخيل أو مادة الوجدان أو الذوق اللفظي فان ذلك التعبير بقي عربيـا في جوهـره من حيث النحـو والصرف والمورفولوجيا . فالاندلسيون إذاً قد كسروا عمود الشعر ولم يكسروا عمود اللغة .

أما المصريون فقد كسروا عمود الشعر وعمود اللغة جميعا . ومن كان يرتاب في أن الشعر العربي قد عاش في مصر غريبا فليفسر لنا كيف عجزت مصر عن انجاب شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره ، بل ليفسر لنا كيف عجزت مصر عن انجاب شاعر عربي واحد في أكثر من ألف عام . ولقد كان من فوضي القيم أن يتكلف المؤرخ مهمة الناقد فيحشد البهاء زهير والقاضي الفاضل وابن نباته وابن مطروح وأشباههم من صعاليك الشعراء في مدرسة واحدة ، يطلق عليها اسم المدرسة المصرية ، كأنما ينبغي أن تكون لمصر مدرسة فيالشعر العربي وما لهؤلاء الناظمين الا قيمة تاريخية فحسب ، والمبالغة في تقديرهم اخلال بمقاييس الحكم لاشك في ذلك ، فيقول القائل :

ورمش عين الحبيب

يفرش على فدان

يعدل عندي كل ما قدم المستعربون من قريض بين الفتح العربي عام ٦٤٠ والفتح الانجليزي عام ١٨٨٢ . وعجز المصريين عن قول الشعر العربي في الفترة الواقعة بين الفتحين دلالة على شيء واحد ، هو أن المصريين لم يمثلوا اللغة العربية القرشية كما يمثل الكائن العضوي غذاءه ، بل اصطنعوا لانفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية حقا ولكنها تختلف عن العربية القحة في ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها .

ولقد انتج المصريون في هذه اللغة الشعبية التي اصطنعوها أدبا شعبيا لا بأس به فيه شعر كثير وفيه نثر كثير ، أدبا قوامه من ناحية ملاحم الهلالي والزناتي والزير سالم والغنائيات الحمر والخضر وعديد الندابات ومن ناحية اخرى الأمثال القومية ولكن التركيب العبودي الذي اتصف به المجتمع المصري طوال هذه القرون قد صرف انتباه الدراسين الى الادب العربي ، أدب الخاصة، وجعلهم يهملون الادب المصري ، أدب الشعب . وليس هذا بمستغرب،

فالمثقفون في كل جيل يستمدون ثقافتهم من ثقافة السادة المحليين أو السادة المستعمرين بحسب الحال لأنهم يولدون بأبوابهم . وما هذا الحكم بقاصر علي شعب دون بقية الشعوب فالاوربيون عامة منذ أن سقط عليهم ظل روما الامبراطورية في القرن الاول قبل الميلاد حتى نهضتهم الحديثة بعد الحروب الصليبية في القرن العاشر أخذوا عن الرومان لغتهم وأدبهم جزئيا أو كليا . والانجليز بين الفتح النورماندي في ١٠٦٦ وتشوسر ١٤٠٠ أخذوا عن الفرنسيين لغتهم وأدبهم . وما دلنا التاريخ على استثناء واحد لهذه القاعدة الا حين تأدب الرومان الغالبون على الاغريق المغلوبين . ولكن ما من بلد حي إلا وشبت فيه ثورة أدبية شعبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة واقرار لغة الشعب « العامية » أو « الدارجة » أو « المنحطة » . فأصحاب « الكوميديا الالهية » و « أغنية رولان » و « قصة الوردة » و « دون كيشوت » و « حكايات كانتربري » في ايطاليا وفرنسا وأسبانيا وانجلترا أبطال شعبيون قبل أن يكونوا أدباء . وزعماء استقلال قبل أن يكونوا أصحاب فن عظيم ، لأنهم كفروا باللغة المقدسة (اللاتينية) وآمنوا بلهجاتها المنحطة . والكنيسة التي تخف دائما الى حماية السادة من العبيد قامت يومئذ بدورها التاريخي ، فحاولت اخماد ثورة العبيد واهدرت دم الثائرين . أما في مصر فقد ثار كثيرون على اللغة المقدسة بعضهم داخل النطاق النظري كلطفي السيد وبعضهم بصورة عملية كبيرم التونسي شاعر مصر « الأول » . ولكن ثورتهم لم تكن بالثورة الفعالة لأن العبيد لم ينضجو بعد لتحطيم أغلالهم ورغم ذلك فنحن نحني رؤوسنا أمامهم وسوف ينجبون العمالقة في مستقبل الأيام .

ولكن الجدل النظري في المقام الثاني . والطابع العام لهذا الديوان هو التجربة ، فهو مجموعة من التجارب لا مجموعة من القصائد . ولويس عوض يترك الشعر للشعرء ، ولكنه يجد أن التجربة حق أولي من حقوق الانسان ، طبيعي ومقدس ولا يقبل التجزئة ، وهو لذلك يمارس هذا الحق الأولي ولا يفهم كيف ينكره أحد على أحد . ولا يفهم من كل تجربة

أنه يقر نتيجتها ، فمن تجارب المعمل ما ينتج الغاز الضاحك تحت أكسيد الكبريتوز ومها ما ينتج كبريتور الايدروجين ذا الرائحة الكريهة ، ومنها ما ينتج شيئا لا نعرفه ، ومنها ما لا ينتج شيئا . وكيفما كان الأمر فالنتيجة لا تعفى من التجربة . ومهما يكن من أمر فالتجربة تبدد العفن الذي يكسو الماء اذا أسن ، فان كانت مثمرة جددت تيار الحياة ، وان كانت عقيمة « بقللت » حينا ثم ركدت . ونحن نعيش في مجتمع آسن أحدث شيء فيه تم منذ أربعة آلاف سنة فالعفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا وعلى الجدران ، وفي الهواء عفن ، والنيل ذاته قد يعفن منذ كفت ايزيس عن البكاء من أجل أوزيريس . فنحن أحوج ما نكون الى التجربة ، وخلاصنا لن يكون الا بالثورة الدائمة . فالمعركة اذن معركة بيولوجية ، معركة بين الشباب والشيوخ . ولقد يصرع الشيوخ الشباب ، ولكن هذا لا يبرر اليأس ، فالزمن يضمد الجراح ، والزمن في صف الأجيال الجديدة .

التجربة رقم (١) كان لويس عوض عام ١٩٣٧ يتعلم مبادىء اللغة الايطالية (وقد وقف عند المبادىء) بين الحشائش السحرية التي تملأ الفلاة بين كامبريدج وجرانشستر . واسترعى انتباهه أن البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها المنحطة الايطالية أقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة ولهجتها المنحطة المصرية من حيث المورفولوجيا والفونطيقا والنحو والصرف . فعجب لاصرار المصريين على اللغة المقدسة . وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل هذا الديوان. وكان يحدث أصدقاءه في انجلترا وفرنسا بخلاصة تفكيره وهم من دارسي الرياضة والاقتصاد والكيمياء ولا يعرفون عن اللغة او الادب كثيرا أو قليلا فوجد منهم اعراضا رقيقا مؤدبا . فازداد عجبه لذلك الأعراض الذي لم يفهم مصدره من قوم لا يعرفون عن اللغة أو الأدب كثيرا أو قليلا . فلما أن عاد الى مصر عام ١٩٤٠ جاهر برأيه فلم « يصادف اعراضا وانما صادف غلظة في الجدل توشك أن تكون زجرا ورأى في العيون استنكارا وجزعا ، فازداد عجبه ، ولكن سرعان ما أفهمه بعض

أصدقائه أن المسألة حساسة لانها تتصل بالدين رأسا ، لأن استخدام اللغة المصرية كأداه للكتابة قد ينتهي بعد قرن أو قرنين بترجمة القرآن الى اللغة المصرية ، كما حدث للانجيل أن ترجم من اللغة اللاتينية الى اللغات الأوربية الحديثة . فزال عجبه لما صادف من غلظة وما رأى في العيون من جزع واستنكار . وعقلية لويس عوض عقلية زمنية حقا ، فهو يفهم أن الانقلاب اللغوي الادبي لم يقوض أركان الدين في أوروبا وانما قوض أركان الكنيسة التي خشيت أن يقرأ الشعب الساذج كلام السماء بلغة يفهمها فتسقط عن بصره الغشاوة ويدرك أن رجال الدين انما يزيفون عليه من عندهم دينا ، ليسلس دنياه ويبقى راكعا أمام الاشراف ، وهو يفهم أن أبسط بنت تبيع الكرافتات في شيكوريل تعرف عن المسيحية أكثر مما كان يعرف البابا الذي شن الحروب « الصليبية » أو البابا الذي أعدم الأحرار على الخازوق أو البابا الذي كان يضاجع أخته أو البابا الذي أحرق جيوردانو برونو حيا لأنه قال أن الأرض في ركن مهمل من الكون ، أو البابا الذي كان يبيع المؤمنين مربعات وقصورا في الجنة أو البابا الذي أهدر دم مارتن لوثر لأنه طالب بالغاء القسيس وازالة كل حاجز أو وسيط بين الله والناس . وهو يفهم كذلك أن الاعتراف باللغة المصرية لا يتبعه بالضرورة موت اللغة العربية اذا احتاط الناس لذلك ، فليس هناك ما يمنع من قيام الادبين جنبا الى جنب ، اللهم الا اذا شككنا في جدارة اللغة العربية والأدب العربي وقدرتهما على الحياة . ولكن لويس عوض رغم كل ذلك قد سكت مؤثرا أن يتولى الدفاع عن رأيه مسلم لا مجال للطعن في نزاهته . واني لاعلم أنه قد عاهد الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة مدسمر في خلوة مشهودة بين أشجار الدردار عند الشلال بكامبريدج الا يخط كلمة واحدة الا باللغة المصرية ، وقد بر بعهده في العام الأول بعد عودته فكتب شيئا بالمصرية سماه « مذكرات طالب بعثه » ولكنه استسلم بعد ذلك وخان العهد . فلتغفر له الثلوج الطاهرة التي لم تدنسها حتى أقدام البشر .

التجربة رقم (٢) قرأ لويس عوض لوولتر سكوت وسواه شعراً قصصيا (وهو غير الملاحم) وعجب للشعر العربي كيف لا يتسع لهذا اللون من الخلق . ولم يصدق ما سمعه أيام التلمذة في جامعة فؤاد من أن عمر بن أبي ربيعة عالج القصة بالشعر أو أن العقاد فعل ذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » فابن أبي ربيعة والعقاد كتبا شعراً ولم يرويا حكاية فللقصة شعرا كانت أم نثرا أصول وقواعد ، ولا يكفي أن نقول انك دخلت على محصنة في خدرها وكان بينك وبينها حديث لتكون قد قصصت . فأهم ما في القصة « الحدث » والقصة الخالية من العقدة ومن الوقائع ليسب بقصة ، والحركة ، الحركة السريعة ، لا بد منها ، ثم أن للشعر القصصي لهجة قريبة من لهجة النثر تساعد الشاعر القاص على المضي في السرد وتخرج القارىء من الجو « الغنائي » الملازم للشعر ؛ أي تركز انتباهه على القصة ، من دون الشعر . وأول خطأ تورط فيه العقاد مثلا انه رمل ولم يزجل حين قال : « صاغه الرحمن ، ذو الفضل العميم ، غسق الظلماء في قاع سقر . ورمي الأرض به رمي الرجيم : عبرة ، فاسمع أعاجيب العبر ! » . فالرمل شديد الموسيقى ، وقولك فاعلات فاعلات فاعلات يصرف انتباه القارىء عن الموضوع الى الموسيقى . فلهذا اختار الأوربيون بحر الايامب وهو الرجز لكل شعر دخلت فيه حكاية سواء في ذلك الشعر القصصي والشعر التمثيلي وتجنبوا الجزالة العامة لأنها تنفي الحركة ودارس شكسبير ودرايدن وسكوت وكيتس وكل من كتب تمثيلا بالشعر أو قصصا بالشعر . يعلم أن هذا من ألف باء فن الانشاء . ولم يستثن من هذه القاعدة الا بعض القصص الشعرية الفكاهية كقصيدة « جون جيلين » للشاعر كونر حيث الوزن من الأنانيست السريع الحركة (تفعيلته ت ت تم اي فعلن) والحكمة هنا ظاهرة لأن محور القصيدة جياد راكضه وسرعة التفعيلة تعبر عن صوت الركض . فابن أبي ربيعة والعقاد وشوقي غنوا ولم يقصوا . وما من شك في أن غناءهم غناء مجيد ، وما من شك في أن شعر لويس عوض شعر ركيك ، ولكن هذا لا يغير المبدأ الأساسي في فن انشاء .

التجربة رقم (٣) وجد لويس عوض عند الأوربيين لونا من الشعر القصصي القصير هو « البالاد » ينقل قصة صغيرة أو حادثا ذا مغزى عميق سواء في بطولة الأبطال أو في غرام العشاق فأدخله ، ومثاله «غرام التروبادور »» ونموذجه في الانجليزية .«السيدة القاسية الفؤاد» لكيتس و « أجنكورت » لدربتون واكثر هذا الضرب في أوروبا من عمل الشعب لا يعرف له ناظمون وانما نقل بالسماع . والفكرة السائدة فيه تسجيل البطولة وان كان المحدثون قد خرجوا به الى الآفاق الرحيبة فحملوه حديث الحب الشقي والحب السعيد .

التجربة رقم (٤) كتب زكي أبو شادي مرة قصيدة تبدأ « ببا ، يا ببا ، يافتن الصبا ! » ودعاها سونيته . ولويس عوض يعلم أن السونيته قالب في الشعر الاوربي متحجر وقديم ولا يجوز العبث به على هذا النحو . فهي منذ أن ابتكرها بترارك صاحب لورا في العصور الوسطى الى هذه اللحظة تكتب بالايامب اي الرجز في كل بيت من أبياتها عشرة مقاطع (أقرب شيء الى ذلك قولك متفعلن متفعلن متفعل) ولا تزيد ولا تنقص عن اربعة عشر بيتا او سطرا كما يقول الأوربيون ، وتتبع نظاما خاصا في القوافي أدخل عليه سبنسر وشكسبير بعض التعديل ولكن ملتون عاد به الي طريقة بترارك ، وهذا النظام كان في بترارك ا ب ا ب ، اججا ، دهـهـد ، وو فصار في شكسبير اب اب ، جدجد ، هـ و هـ و ، ز ز . ولا يعرف في تاريخ اللغة خروج خطير على نظام القافية في السونيتة الا في سونيتة كتبها وردزويرث بالشعر المرسل ، أي الموزون غير المقفي ، ولكن وردزويرث رغم هذا التجديد احتفظ بسائر القيود العروضية الاخرى ، والسونيتة تقسم الى جزئين اولهما يسمى أوكتاف أي ثمانية يصف فيها الشاعر غرامة او أي عاطفة تستولي عليه وثانيهما يسمى سيكستت أي سداسية وتشتمل على تلخيص للموقف أو تعليق عليه ، وموضوع السونيتة السائد هو الحب والموت ولكن هناك أبوابا أخرى كالفخر والتأمل الخ فأين هذا كله من عبث أبى شادي وبحره الراقص المرح الذي أسكره صخب الصنوج واستخفه النبيذ

الرديء ؟ ولويس عوض لايعترض على الشعر ذاته وانما يعترض على التضليل أو الجهل أو الفوضى التي تسوغ للكاتب أن يسيء نقل الاصول.

التجربة رقم (٥) قالوا البحور ستة عشر بحراً ، وأنها تستنفد كل ما في الوجود من موسيقى فلم يصدق لويس عوض هذا الكلام لانه يعرف ببحور في الانكليزية والفرنسية لا وجود لها في العربية لذلك جرب ادخال وزن جديد في قصيدتي « ما فعلت الشمس بالشاعر » و « ما فعل القمر بالشاعر » وهذا الوزن هو « فاعلن فاعلن فاعلن الخ » ولو ضيق وقته ايام اشتغاله بالبحث العلمي في جامعة كامبريدج لاستولد أوزانا أخرى جديدة منها المنقول عن القريض الأوربي ومنها المبتكر . وهو يدعى انه لا الخليل بن أحمد ولا فقهاء الدنيا بمستطعين ان يكبلوا النفس الراقصة بأوزانهم المتحجرة ، وأن في كل لغة من اللغات اوزانا بقدر ما في الوجود من موسيقى . فمن امكنه أن يسجن دوى عجلات القطار أو قرع الطبوع او السوينج الصاخب أو خرير الجداول أو خوار أوقيانوس الرهيب او صمت الابدية أو عواء الخماسين في تفاعيل لم يسمع بها انس ولا جن فقد اتى أمراً عظيما وغفرت له السماء خطاياه والذي أعرفه ان لويس عوض قد عالج الشعر المرسل في مسرحية تدعى « دولوريس » كتب منها فصلا واحدا ايام غربته العزيزة وقد فعل ذلك من باب التجربة ، ولكنه مزق ما كتب بعد عودته غير آسف ، وهو ينصح كل مشتغل بالشعر المسرحي أن يلتزم الشعر المرسل . والاوربيون قد فهموا كيف استعبدهم القدامى فجددوا الحياة بمستحدث الألحان . ومحنة الشعر العربي على وجه التخصيص نظام القافية الواحدة ، وقد خفف الاندلسيون واترابهم من هذه المحنة فأدخلوا الرباعية وسواها . ولكن المحدثين لا يقدسون شيئاً الا اذا كساه عفن القبور ، ونحن نعيش بين أشباح جوفاء لا بين احياء يحسون بالدماء تجري في عروقهم ، فلا نعرف من القوافي الا المنتظم او الرباعي الخ والمحافظون منا يعيشون في عصر عمرو بن كلثوم ويوقون اخت يوشع في مائة قافية منسجمة والمجددون يعيشون في عصر ابن خفاجة بوادي

الأحلام والسنيويتات الجميلات . ولويس عوض قد جرب فقرة يسميها الهرمية ، تبدأ بمستفلعن واحدة ثم تتسع فتصير مستفعلن مستفعلن ثم تتسع وتتسع حتى تكون لها قاعدة عظيمة . ومثال هذه الفقرة الهرمية قصيدته « كيريا ليسون » . واكثر شعرائنا لا يعرفون متى يحسن الصمت ويحسبون أن الشاعر لا يكون شاعراً الا اذا أطال وأمل وأوفى على مائة بيت على غرار الأولين . ولكن هذا تحد للوحي وتزوير للالهام وتقول على ربات القريض التسع الساكنات علي جبل هليكون . ولويس عوض لا يخجل أن يظهر للناس عيه بعد البيت الثاني . والمحدثون ينسون أن القدامى كانوا صعاليك يتسكعون بين الخيام أو في أزقة بغداد اما نحن فلا نفرغ الي انفسنا الا في المساء . واذا استهلك الشاعر وحيه فما جدوى الاسهاب . ثم ان العاطفة المبلورة خير الف مرة من العاطفة المائعة ونحن نعيش في عصر الساندويتش . ولكن هذا لا يمنع أن تشيد العمائر الفخمة اذا تيسرت الواح الرخام .

التجربة رقم (٦) قالى فرلين في قصيدته « فن الشعر » : « امسك البلاغة واكسر رقبتها » . وشعراء أوربا قد أخذوا بنصيحة فرلين وكسروا رقبة البلاغة . وقد حذا لويس عوض حذوهم فكسر رقبة البلاغة واعتقد أنه نجح في ذلك الي ابعد الحدود . فمع أنه قد نشأ في جو « رمي القضاء بعيني جؤذراسدا » الا انه قرأ وولت هوتيمان وتأدب علي ت . س . اليوت . فاذا اضفنا الى ذلك أن احساسه باللغة ضعيف بالفطرة علمنا كيف تأتي له ان كسر عنق البلاغة . وقد اعترف لي بأنه لم يقرأ حرفا واحدا بالعربية بين سن العشرين وسن الثانية والثلاثين الا عناوين الأخبار في الصحف السيارة ، وبعض المقالات الشاردة ألزمته الضرورة السياسية بقراءتها . فاحساسه باللغة أجنبي جداً على كل حال .

التجربة رقم (٧) كان لويس عوض يقرأ قول دى بليه وهو من شعراء القرن السادس عشر في فرنسا .

Le flo - flottant de ia mer

ويقرأ شعر هوبكنز فيجد أن الشعراء الاوربيين في صراع دائم مع اللغة ومنهم نفر عظيم قد جعل الالفاظ تقف على رؤوسها . وكانت له قصائد قدة مزق فيها اللغة تمزيقـا ، منها واحـدة « الي دوريس ولبرسيين » قال فيها .

إذا اختـرم الظـلام ضحـى شـبابي

فيـا قيسـي ، سـهيل في تـرابي .

إذا احلـو لولـك اللحـد عليـا

ضعـي في علـى اللحـد سـنيا

وزهـراً وكتابـاً ثـم صـلي

علـي الجثمان شـعراً ، ثـم ولـي

كان لا يفهم كيف يجوز لدى بلية أن يقول « فلوفلوتان » لا يجوز له أن يقول « احلو لولك » . ولكنه في لحظة يأس طهر الديوان من كل هذه المغامرات اللغوية أو من اكثرها ، وان كان لا يزال ينصح من يلقاه بأن يبغبـغ اللخبطان على حـد قول المصريين . آه مـن الأسن . قتلني الركود . والديوان علي حاله نصف حجمه الاول ، فقد استبعدت منه قصائد لورنسيه لا تأذن منها ادارة المطبوعات ، وقصائد لا ذنب لها الا انها نظمت بلغة المتنبي . وقصائد عجمتها واضحة وليس فيها ما يبرر البقاء ، وقصائد بالانجليزية وجدانها محدودة القيمة فصادرها ، الـخ

التجربة رقم (٨) في شعر المدرسة الرومانسية وفي الشعر المسرحي علامة خاصة تعـرف بخاصة الجـربان يسـمونها في اوربا enjambememt والكلمة فرنسية . وهذه الخاصة هـي تسلسل المعنى في اكثر من بيت ، وهي خاصة لا وجود لها في الشعر العـربي الذي توارث الشعراء فيه وحدة البيت . وقد كانـت للويس عوض محاولات كثيرة لادخال هذه الطريقة في الانشاء العربي كقوله :

متـــوج في دولـــــة الأحـــلام
لى الضيـــاع ، والقــلاع ، والوى
رؤوســـهم خانعــــة امـــامـــي
والفضـــة البيضاء فـــوق راحتـــي
والزهـــر كالوشي علـــى أكمامـــي
مـــدلـــج ، والنجـــم تحت ابطـــي ،
والغانيــــات الغيــــد في اقــــدامي
ما اعــذب الخيــال ! انى ، انــى ،
متـــــوج في دولـــــة الأحـــلام
انفض عنـــي الحلـــم ، فـــاذا بـــي
اعـــزل لا خلفـــي ولا قـــدامـــي .
اتلفنـــي الهجـــس وفـــات دهـــري
بـــددت أيـــامي علـــي احـــلامي .

ولكنه استبعد هذه المحاولات من الديوان لا لأنه اقتنع بفســاد فكرتها بل لأنه اقتنع بركاكة شعره . وهو لايزال يدعو لوحدة القصيدة من دون وحدة البيت . ولو ترك له الأمر لاستبعد كل ما في الديوان من قصائد فهو يسيء الظن بكل ما يكتب وله في ذلك عذره فأكثر شـعره رديء . ولكن عرض القوالب الجديدة على المشتغلين بالأدب أهـم من كل اعتبار آخر ، ولا أمل للويس عوض الا أن يقرأ هذا الديوان شاعر ناشيء مطبوع فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدد لنا ألوان الحياة والحانها ، ويسلخ جلود الشيوخ .

التجربة رقم (٩) تجربة في الشـعر المنثور ، وهو غير الشـعر المرسل . فالشعر المرسل منتظم الموسيقى خال من القافية اما الشعر

المنثور فحر الموسيقى وخال من القافية معا . ونموذج هذه التجربـة قصيدة « الحب في سان لازار » أو قصيدة « أموت شهيد الجراح » .
ولويس عوض لم يتأثر في أي منهما بوالت هوتيمان مبدع الشعرالمنثور وانما شواهد الحال تدل على تأثره باليوت ورغم التحرر من كل وزن منتظم فموسيقى هاتـين القصبدتين ادق واعمق واقوى من الموسيقى الراتبـة في قصته التقدمية « ابلوتولاند » ولعل فيهمـا من الشعر بقدر ما في بقية الديوان . ولكن فهم هاتين القصيدتين يحتاج الى اذن ترتاح الي مازوركات شوبان الرقيقة وعجلات القطار الغليظة وتربط ما بـين أنغام الوجود مهما اختلفت مصادرها . وفهم هاتين القصيدتين يحتاج الى علم بالأساطير الأوربية وتفقه في الثقافـة الأوربية ، فهما الخاصة الخاصة — ولن يحس بهما انسان يفهم الشعر أنه الكلام الموزون المقفى ولن يتأثر بهما انسان لا يحس برد الثلوج في أطراف أعصابه ولا يرى غابات الصنوبر والدردار بين جفنه وقرنيته ولا يعبد الأمطار التي تعطي الحياة مغزى وتزيل مرارة الحياة ، ولن يتأثر بهما انسان لم ير المحيط المستدير حين يصفو كأنه عين زرقاء عند جزيرة الهبريديز لا تخوم لها أبدية في سكونها أبدية في طهارتها وحين يثور فيخيف السماوات عند رأس الزوابع . هذه مظاهر الشعر في الوجود وليس النغـم البربري الرتيب الذي يفجع آذان المتحضرين ويجمع الهمج ليرقصوا حول النار .

هذا مجمل ما فعله لويس عوض وما لم يفعله وهو لم يقصد بنشر هذا الديوان أن يفتح فتحا بل أن يخلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلي . وهو يعلم أنه نهب الشعراء على نطاق لـم يسبق له مثيل ونهب الألوان في محطات السكة الحديدية وفي الطبيعة وفي عقل الانسان ونهب الروائح كذلك ولكنه لا ينتظر من يقول له نهبت، فهو في الحواشي يرد كل ما نهب الى أصحابه من فرانسوا فيون الـى تينوروسبي ، وعذره في النهب أنه لم ينهب لنفسه وانما نهب للشباب الحيـارى الذين يعشقون الكاتبـات على التايبر ايتر ويشمون رائحـة الغابات في السـينما ويأكلون الفول في ايزافتش وينامون فرادى على

سرر « المستشفيات » ويذوقون مرارة البطالة قبل أن يتخرجوا في الجامعة ولا يملكون الا أحلاما يعلمون أنها أحلام ، فان قرأوا شعرا لم يجدوا الا « لخولة أطلال ببرقة ثمهد » في أول التاريخ و « الله أكبر كم في الفتح من عجب » في آخره . فمن أجل هؤلاء قال لويس عوض الشعر ، وهو ليس بشاعر ، وهو يعد بالا يكرر هذه الغلطة ولو نفي في بلاد الخيال . ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد انقطع عنه الوحي منذ أن عاد الى مصر في الخامسة والعشرين

ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه بول ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثير ومن ألوان الموت الكثير الا لونا واحدا وغدت أمامه الحشائش حمراء والسموات حمراء والرمال والمياه وأجساد النساء وأحاديث الرجال والفكر المجرد كلها غدت أمامه حمراء بلون الدماء ، حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنما شب في الكون حريق هائل . وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق ، فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر الا في الحرية الحمراء .

لويس عوض

المصدر : لويس عوض . بلوتولاند وقصائد أخرى . مصر ١٩٤٧ .

مطبعة الكرنك بالفجالة ــ مصر

- ٤ -

مقدمــة : ســريــال

اورخان ميسـر

١٩١٢ ـ ١٩٦٥

كلنا نعتقد ، الى حد بعيد ، أننا نفكر وأننا نعمل وأننا ننتصر في هذه الطريق أو في تلك . ثم نعود بعد ذلك الى النتائج التي انتهى اليها تفكيرنا وعملنا وانتصارنا لنطمئن اليها ولنجمد هذا الاطمئنان في تمثال جديد ينصبه الوهم في الكهف الكبير الذي تتصاعد من جوانبه الرطبة أبخرة الأجيال التي كان دأبها أيضا أن تفكر وأن تعمل وأن تنتصر . ثم نعود أيضا ، كالقوافل التي لا تحيـد عن الطريق ، لنبحث عن ألـوان جديدة نلبسها مادتنا الأولى استعدادا لاقامة تماثيل أخرى جديدة .

وفي مثل هذا النضال يمثل الفرد دوره البيولوجي ويمر العمر مابين رغبة تتفتح وأمل يخبو تاركا وراءه ظلالا باهتة للذة متقلصة واطمئنان مبتور . وحياة الفرد ، كما يبدو لنا في مجهر العلم ، حياة بسيطة من حيث العمل الذي يؤديه ، ومن حيث مظاهر النشاط الانساني التـي تلابس تطورات سيره من مرحلة نسبية الى مرحلـة نسبية أخرى . ويمكن التأكد من هذه البساطة بالرجوع الى القضايا العلمية الحديثـة في البيولوجيا والسيكلوجيا والسكسولوجيا حيث نرى بوضوح مانعمله ككائنات حية تنتمي الى نوع معين ، ونرى أيضا الحدود الوهمية التى أقيمت بين نوع ونوع آخر . ان قيامنا بمثل هذه الرحلة العلمية المقتضبه يوضح أمامنا قضايا كبيرة أشغل حلها العقل الانساني زمنا طويلا . واذا

أضفنا الى ذلك ما استطعنا معرفته على الضوء الذي ألقته الدراسات في الغدد اللاقنوية على سلوك الانسان العقلي وعلى تصرفاته المختلفة في حياته اليومية عرفنا ماى هذا النشاط وعرفنا البواعث المتباينة التي تدفعنا للزحف نحو هذه الغاية او للانصراف عن ذلك الهدف . فنحن في سعينا وراء ما نسميه أو نعتقد أنها رغبات لها مقاييسها واعتباراتها النفسية والتقليدية ؛ أجل نحن في سعينا وراءها كمفكرين وفنانين وسياسيين ورجال اعمال وصناعات .. وكآباء وامهات ، انما نسعى وراء شيء واحد يجلله كثير من الوهم هو : تحقيق الذات الكبرى «Ego» على اكمل وجه نسبي وعن أقرب طريق يرسمه التفاعل الحادثي بالتعاون مع اصطلاحات العادة . هـذه الذات التي (فرض) علينا تحقيقها لكي تتم بذلك حلقة في سلسلة طويلة لا نهاية لامتدادها وتعانقها مع سلاسل أخرى عجيبة التشكيل .

هنا تصبح القيم الانسانية جميعها وعلى اختلاف أنواعها أجساماً محنطة قد صفت في صناديق ثمينة جميلة النقوش رائعة الألوان .

وسط هذه التيارات العاصفة التي نقلت الفكر الانساني من مضجع مريح كان ينعم فوقه الانسان بحلمه الهنيء الذي تجسد فيه تفكيره وعمله وانتصاره الى حقل صخري الطرقات شائك المروج ؛ وقف هذا الانسان حائراً مشدوهاً يتأمل رماد لذاته تذروه الرياح ما بين قدميه والأفق البعيد ..

كان لا بد ان يقول شيئاً . فقاله . وكان الفن .

وهذا الشيء الذي كان الفن قد صنف كما صنف أي شيء آخر قبل . ووزع في مذاهب ومدارس واتجاهات .

واعم ـ أعني وأبرز ـ هذه المذاهب التي صنف فيها الفن هي الواقعية ؛ واللفظة ترجمة للاصطلاح الفرنجي (Realism) والرمزية (Symbolism) والتعبيرية (Expressionism) ، وما وراء الواقعية (Surrealism) .

والواقعية في الفن هي ضبط الصور العقلية التي تتكون بنتيجة حالات وجدانية تستجيب فيها النفس لمؤثر خارجي بعينه ، ونقل هذه الصور الى الخارج عن طريق اصطلاحات واضحة سبق أن وضعها وألفها الذهن الانساني . وتختلف الرمزية – ولو أن أكثر الناس يرى غير هذا الاختلاف – عن الواقعية في النجاء الرمزية ، في النقل ، الى اصطلاحات غير واضحة كل الوضوح يستعير صاحبها بعضها من المعاجم التقليدية ويبتكر بعضها الآخر في شكل يرى فيه هو وضوح الصورة عند نقلها من مخيلته الى مخيلة فردٍ آخر .

والمذهب التعبيري – وهو مذهب حديث في التصنيف – لا يرى اي ضرورة للتقيد بقواعد الاصطلاحات المألوفة . كل ما يهمه هو أن ينفذ الى الزاوية التي تقبع فيها الهيولي الفردية . وأن ينقض عليها انقضاضاً صاعقاً فيه بعض العنف وبعض البشاعة ليريك بعد ذلك نتيجة هاتين العمليتين . عملية النفوذ وعملية الانقضاض في خطوط منتفخة وألوان دسمة .

أما ما وراء الواقعية « السريالية » فانه مذهب – ان صحت النسبة يختلف كل الاختلاف عن الواقعية والرمزية والتعبيرية . هذه المذاهب التي يظهر فيها بوضوح أثر الترابطات الذهنيـة بالحالات الواجدانية كما يظهر فيها أيضاً أثر المنطق والجهد في نقلها مجموعات صورية تامة التكوين تحدث عند صاحبها بعد تفريغها في قوالب ملموسة شعوراً من الارتياح والانتصار .

ان السريالية « مذهب » يعود في نشأته الى سنوات قليلة سبقت نشوب الحرب العالمية الاولى . وبدأ هـذا المذهب الحديث سيره في محاولات تحررية في سبيل التخلص من ضغط كابوس المقاييس الفنية الذي كان جائماً جثوماً متسع الاطراف في اواخر القرن التاسع عشر في أوروبا . هذه الفترة التي كثر فيها عدد الاتجاهات الفنية والأدبية في

أوروبا واصطدمت التيارات الفكرية المتدفقة من المانيا وايطاليا وأميركا وبريطانيا بصنوف من الأدب الخفيف الذي كان يسيطر وقتئذ على الذوق الأدبي في أوروبا الوسطى والغربية . فقد وجد بعض الفنانين من شعراء وموسيقيين ورسامين ان الطريقة التي كانوا « يصنعون » فيها انتاجهم الفني ينحصر في شمول حالات وجدانية وفكرية تكاد تكون عادية في مادتها الأساسية وخطوطها الجوهرية ، وأن للذهن أثراً ظاهراً فيها يدنيها من الانتاج العلمي والفلسفي . فعمدوا الى محاولة جديدة جريئة ارادوا فيها أن يتم تسجيل ما يرد الى مخيلتهم من صور ابداعية كما هي تماماً بصرف النظر عن جمال هذه الصور أو قبحها وعن مطابقتها للمقاييس الاجتماعية أو تنافرها معها ، على ذات الطريقة التي يسجل بها المحللون النفسيون الخواطر السائبة أو أحلام اليقظة . وكانت هذه المحاولة قائمة على اعتقاد هذا الفريق أن الفن الصحيح هو الذي يرسم الانعكاسات التي تتولد نتيجة للتفاعل القائم بين نضالنا الخارجي وذاتنا المجردة ، بعيداً عن دائرة المنطق بعيداً عن التأثر بأي توجيه فكري . فبرزت الدادية « نسبة الى دادى Dadi » تشق لتيارها خطوطاً مشوهة هوجاء واستمرت كذلك حتى أخذت الاوساط الأدبية والعلمية في أوروبا تعير هتماماً كبيراً للفرويدية ــ مذهب الدكتور سيكموند فرويد ــ وأخذت نظريات هذا العالم الكبير في التحليل النفسي والأحلام والغريزة الجنسية ومظاهر النشاط الفردي وارتباطها بالطاقة النفسية«Libido» تنتشر بين طبقة المثقفين من كتاب ونقاد وفنانين فوجد الفريق المجدد والمخلص في كل ذلك تشجيعاً له على المضي في الاتجاه التحرري الذي خطه لنفسه ومادة علمية تدعم مذهبه الجريء . وراح المتحمسون المخلصون منهم يصرخون صرخات عميقة صادقة قائلين : ليست قضية الفن قضية اطمئنان أو ارتياح مجرد ولو كان ظاهرها يوهم ذلك ... مالنا ولهذه الأشلاء نحاول أن نصنع منها باقات من الزهور العابقة .. دعوا ذاتنا ترتاد عارية هذه المروج التي تنتفض بالربيع ويتمايل سطحها المرن الجميل كرقصة رائعة في معبد قدسي .. دعونا ، دعونا ترتادها ملامسنا وقد تعرت من الأربطة التي تحز فيها . ودعوا هذه « الأنا »

تنطلق وتمرح بكل ما فيها من قوة استمتاع وبكل ما فيها من رغبة مخنوقة تعكسها على جدران النفق الأزلي ظلالاً ندية لدماها التي لا حدود لانصهارها وتمثلها في صور وأشكال واهتزازات تغريها ثم تسكرها سكرةً فيها أحلام وفيها آمال وفيها انطلاقات تجمد كلها كأقزام حائرة باسمة مطمئنة ..

وتعددت هذه الصرخات الصادقة وشجعها فريق واع من النقاد في فرنسا والولايات المتحدة بصورة خاصة حتى نمت المحاولة الجديدة وصارت الفكرة الناشئة عالماً واضح الحدود مميز الأشكال سمي بالسريالية . وولد لهذا العالم رواده من نخبة رجال الفن في الرسم والشعر والموسيقا . وأصبح مفهومه : ما يرسمه العقل الباطن باصطلاحاته الخاصة من صور يمثل بها واقعه الفردي ممزوجاً بحنين الأجيال التي تحيا فيه .

وتفسير هذا التعريف على ضوء التحليل النفسي «Psychoanalysis» يبدو يسيراً لاتعقيد فيه :

ان الانسان مخلوق يعيش بوحي من غرائزه التي يشترك في عدد كبير منها مع غيره من المخلوقات . وهذه الغرائز ترمي الى غاية هي المحافظة على كيان ــ ونقل ذات ــ الكائن الحي . كما انها ليست جديدة . أعني أنها لا تختلف في واقعها عند جيل بعينه عن واقعها عند جيل آخر تقدمه . وهذه الغرائز في دفعها للكائن الحي للمطابقة مع تغيرات البيئة الفيزيقية وتوابعها التي تحيط به تصطدم بعقبات تكتسب من اصطدامها بها خبرة يبقى أثرها في الكائن الذي تتمثل فيه . غير أن الغريزة بوعيها الخاص والصدمة التي تستهدف لها ، مع الأثر المتولد منها .. كل ذلك يتقطر ويتساقط في الخزان الكبير الذي ندعوه بالعقل الباطن . هذا العقل يحاول دائماً أن يوجد تلاؤماً بين جميع العناصر التي تعيش متجمعة فيه . وتنفرد احدى هذه المحاولات بتمثيل حالة انسانية عامة تنبثق من الفردوكأنه كل ما مر وكل ماسيأتي من أجيال .

ويصدف أن يقذف العقل الباطن هذه الحالة كما هي تماماً الى دائرة الشعور فيسجلها الفرد كما هي أيضاً . وهذه هي السريالية .

وقد تنقذف الصورة من اللاشعور في حالة نفسية يكون فيها الانتباه غير شامل لها كل الشمول . ومن القضايا المعروفة في السيكلوجيا الحديثة أن تمركز الانتباه ـ أياً كان نوعه ـ في بقعة حسية أو ذهنية لا يستمر الا لحظة أو لحظات قليلة . والصوة لابد أن تحدث في المجموعات العصبية العليا استجابة خاصة يبقى فيها اثرها وانطباعها واضحين بينما تبقى الصورة ذاتها ، في حدودها التكونية ، اشكالاً غير واضحة .

فاذا جاء صاحبها ليسجلها،بالرسم أو بالكتابة أو باية طريقة اخرى، لم يجد لكيانها الخطوط الهندسية ـ من الفاظ او اشكال أو الوان ـ مع أن الأثر والانطباع اللذين تركتهما في مجموعاته العصبية العليا حالة واضحة كل الوضوح . هنا يضطر لمعالجة الوضع بطريقة اخرى . فيعمد أولاً الى الخطوط الهندسية ـ الألفاظ أو الأشكال أو الألوان ـ الباقية التي استطاع الانتباه التقاطها وتثبيتها في الحافظة ثم يلجأ الى اصطناع خطوط هندسية جديدة يسكب فيها انطباع الصورة الى الوجود في أسلوب هو مزيج من السريالية والرمزية ؛ لأن اثر الذهن اصبح ظاهراً فيه في الالتجاء الى المعجم التقليدي في التفسير والتشبيه والاسهاب !

غير أن هذه الطريقة في تسجيل ما ولده اللاشعور باصطلاحاته السريالية ليست سريالية محضة كما انها لا تمت بالوقت ذاته الى الرمزية بروابط واضحة . الا أن الصبغة السريالية تطغى عليها لان الصورة قد ولدت في الأعماق نتيجة تفاعل اقصى المعرفة الانسانية بالحنين الذي لا ينتهي امتداده في الحلقات البشرية .

ولما كان لابد من تصنيف كل ماقيل في مذاهب ومدارس واتجاهات فلن أقرب مذهب يمكن أن تصنف فيه هذه « المحاولة » هو المذهب الذي رأيناه أن ندعوه بالفرنجية «Para-Surrealism» وقد يكون من

الصعب ترجمة هذا الاصطلاح الى العربية . إلا أن الاصطلاح العربي « شبه السريالية » يعبر كثيراً عن التحديد الذي تتضمنه التسمية الفرنجية . وآمل أن يكون قريباً اليوم الذي تصبح فيه لغتنا العربية لغة علمية تامة فلا تعود تدفعنا الحاجة الى الاستعانة بالتعابير الفرنجية عندما نكتب في أي موضوع يتناوله الفكر الانساني من وجهة عامة أو خاصة .

وفي المجموعة التي يتضمنها هذا الكتاب عدد من القطع التي هي من شبه السريالية . أما التمييز بينها وبين القطع السريالبة فلا يحتاج الى عناء ذهنى كبير .

وقد حاول بعض المنتجين الفنيين في الرسم والكتابة في الغرب امثال «André Breton» و «Toni Del Danzio» و «Nicolas Kalas» و «Lionel Abel» و «Leonora Carnington» و «Kunt Selligmann» و «Mary Wykeham» و «Picasso» و «Hughes Stanitas» أن يحطموا بعض القيود التقليدية في الرمزية وأن ينطلقوا نحو عوالم جديدة اعتقدوا أن شمسها هي غير الشمس التي الفتها أبصارهم والتي ترسم انصاف دوائر مكانية يوهمها الذهن التقليدي دوائر زمنية تامة ، في نقاطها المتلاصقة رؤى مهد يبسم وقبر يرتعش . فكان ذلك منهم محاولة فيها بعض التوفيق وبعض النجاح في نقش خطوط متشابكة قد اطلق التقاء بعض منها ببعض آخر مجالاً لتكوّن حلم عالم جديد .

إلا أن هذا النوع من الانتاج الفني الذي سموه خطأ بالسريالية لم يكن سريالياً في حدود التعريف الذي وضعناه للسريالية على ضوء البحث العلمي من جهة وواقع الانسان من جهة أخرى ؛ هذا التعريف الذي جعلنا منه عالماً خاصاً واسع الآفاق سحيق الأعوار ، تنحدر اليه النتائج الفلسفية التي ينتهي اليها العقل عن طريق الدرس العلمي الشاق ، وتنحدر اليه انواع الاختبارات الفردية كما ينحدر اليه ايضا ذوب الزمن وذوب الألم واللذة في حدودهما التجريدية . وينصهر الكل

هناك مع الحنين ولا تفقه الزمن . ويتبنى اللا شعور هذه المادة المصهورة ويتعهدها بالصقل والتهذيب بأساليبه الخاصة ؛ ثم يقذفها الى الوجود سلسلة من قصص تتنفض ظلالاً للفرد في مهده وحده وللانسان في كهفه وحقله ومخبره وفي ناطحات السحاب .

أما سريالية اندره بريتون وجماعته فلا تخرج عن كونها آثاراً ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة . وهي لا تفرق كثيراً عن جميع أنواع الانتاج الفني الذي عرفه العالم من هومر لشكسبير وبيرون وفرلين ومن الجاهليين الى شوقي وأشباهه . فبريتون بدلاً من أن يقول « ان الحنين الوطني يقتات بالدماء التي تعصرها حفنات الرمال التي عربدت فوقها المعارك » كما يقول شوقي وأشباهه مثلاً فهو يقول ـ مثلا أيضاً ـ نفسي طمأى لظلال عروق الصحراء . الا أنه لم يخرج في ذلك عن محاولة اقتضاب الفكرة التي تعبث في حواشي وعيه اليقظ لكل مايحيط به من مؤثرات خارجية .

ان أصحاب مثل هذا الانتاج الذي عرفه العالم منذ القدم لا يتطلبون من الخواص العقلية عدداً أكبر من العدد الذي يتطلبه اي بناء ماهر .

وحسبنا ، لنتأكد من صحة ذلك ، أن نتتبه انتباها جديا الى الى مختلف الاحاديث التي يتبادلها الناس في مجالسهم وأماكن لهوهم وزياراتهم وسمرهم وفي وحدتهم وأن نسجل الطريف منها تسجيلا مضبوطاً . اننا ، لا شك ، نجد في ما نسجل بضاعة قيمية في وسعها أن تصبح (انتاجا فنيا) اذا صنعنا لها خطوطا هندسية مهذبة منمقة ، وبالغنا في هذا الصنع والتركيب مبالغة لا بد منها في احداث حالة دهشة لا شعورية عند المستمع أو المشاهد .

وبمثل هذا الانتاج تزخر المكاتب في مختلف أنحاء العالم وبمختلف اللغات .

واعتقـد أنه من المستحسن للفـرد عند درسه للسريالية وعنـد اطلاعه على مقطوعات سيريالية أن يطيل التفكير قليلا وأن يحاول استعادة ما في حافظته من معرفة علمية جدية .

هذا ماأراه ، وهذا مايمليه علي منطقي العلمي . قد أكون مخطئاً وقد أكون مصيباً .

اورخان ميسر

المصدر : سريال : علي الناصر وأورخان ميسر . المقدمة . الطبعة الاولى عام ١٩٤٧ مطبعة السلام ـ حلب .

- ٥ -

مقدمـــة

طفولـــة نهـــد

نزار قباني

١٩٢٣ -

حكاية الشعر كحكاية الوردة التي ترتجف على الرابية ، مخدة من العبير .. وقميصاً من الدم ..

إنك تحبها هذه الكتلة الملتهبة من الحرير التي تغمز اصبعـك ، وأنفك ، وخيالك ، وقلبك ، دون أن يدور في خلدك أن تمزقها وتقطع قميصها الاحمر ، لتقف على سر هذا الجهاز الجميل الذي يحدث لك هذه الهزة العجيبة ، وهذه الحالة السمحة ، القريرة ، التي تغرق فيها .

وحين تفكر في هذا الاثم يوماً ، فتشق هذه اللفائف المعطورة ، وتذبح هذه الأوراق الصبية ، لتمد أنفك في هذا الوعاء الأنيق ، الذي يفرز لك العطر ، ويعصر لك قلبه لوناً ، حين تدور في راسك هذه الفكرة المجرمة ، لا يبقى على راحتك غير جثة الجمال .. وجنازة العطر .

وفي الفن ، كما في الطبيعة ، وفي القصيدة كما في الوردة وكمـا في اللوحة البارعة ، يجب أن لا نعمد الى تقطيع القصيدة ، هذا الشريط الباهر الندي من المعاني ، والأصباغ ، والصور ، والدندنة المنغومة .

حرام ان نمزق القصيدة لنحصي (كمية) المعاني التي تنضم عليها ونحصر عدد تفاعيلها ، وخفي زخرفاتها ونقف على (لون) بحرها .

فالاحصاء ، والحساب ، والتحليل ، والفكر المنطقي يجب ان تتوارى كلها ساعة التلقين المبدع . لان كل هذه الملكات العقلانية الحاسة فاشلة في ميدان الروح .

فالقمر .. هذا الينبوع المفضض الذي يذر على الكون جدائل الياسمين .. يحدث لك ولي ولكل انسان حالة حبيبة ملائمة . انك تفتح قلبك له ، وتغمس اهدابك في سائله الزنبقي دون أن تعرف عن هذا (الجميل) أكثر من أنه قمر .

ولو اتفق أن أوضح لك فلكي سر القمر . وأجواءه ، وجباله الجرداء وقممه المرعبة ، وادار لك الحديث عن معاندته ، ودرجة حرارته ورطوبته ، اذن لاشفقت على قلبك ، وأسدلت ستارتك ..

اذن ، فلنقرأ القصيدة كما ننظر الى القمر .. بطفولة ، وعفوية ، واستغراق .

فالتذوق الفني كما قال الفيلسوف الايطالي كروتشه في كتابه : (المجمل في فلسفة الفن) هو عبارة عن (حدس غنائي) . والحدس Intuition هو الصورة الاولى للمعرفة وسابق لكل معرفة . وهو من شأن المخيلة ، وهو بتعبير آخر الادراك الخالي من اي عنصر منطقي .

إذن فكل أثر فني يجب أن يستقبل عن طريق (الادراك الحدسي) لا (المنطقي) أو (الذهني) لأن هذا النوع الأخير من الادراك ميدانه العلم والظواهر المادية .

يقول كروتشه :

« .. على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضي ، ولا موقف الناصح ؛ وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما احسه

الفنان الأول فيعيش حدسه مرة ثانية ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية .. »

ومتى تم انتقال هذه السيّالة الدافئة من الأصابع ، والنغم ، و الغريزة والانفعال .. إليك ، تنتهي مهمة الشعر ، فهو ليس أكثر من (**كهربة جميلة**) تصدم عصبك وتنقلك الى واحات مضيئة مزروعة على أجفان السحاب .

★ ★ ★

مهمة القصيدة كمهمة الفراشة .. هذه تضع على فم الزهره دفعة واحدة جميع ما جنته من عطر ورحيق ، متنقلة بين الجبل والحقل والسياج .. وتلك — أي القصيدة — تفرغ في قلب القارىء شحنة من الطاقة الروحية تحتوي على جميع أجزاء النفس ، وتنتظم الحياة كلها .

يجب أن لا نطلب من الشعر أكثر من هذا . ويتجنى على الشعر الذين يريدون منه أن يغل غلة ، وينتج ريعا . فهو زينة وتحفة باذخة فحسب .. كآنية الورد التي تستريح على منضدتي ، لست أرجو منها اكثر من صحبة الأناقة .. وصداقة العطر .

لذلك نشأت على كره عنيد للشعر الذي براد من نظمة اقامة ملجأ .. أو بناء تكية .. أو حصر قواعد اللغة العربية ، أو تأريخ ميلاد صبي أو تعداد مآثر الميت على رخامة قبره .

قرأت في طفولتي تعاريف كثيرة للشعر ، وأهزل هذه التعاريف « الشعر هو الكلام الموزون المقفّى » .

أليس من المخجل أن يلقّن المعلمون العرب تلاميذهم في هذا العصر ، عصر فلق الذرّة ، ومراودة القمر ، مثل هذه الأكذوبة البلهاء ؟

ماذا تقول الشاعر ، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله ، ويضطرب على أصابعه الجحيم ، وكيف نعتذر لهذا الانسان الاله الذي

تداعب أشواقه النجوم ، وتفزع تنهداته الليل ، ويتكىء على مخدته لصباح ؛ كيف نعتذر له بعد ان نقول له عن قصيدته "التى حبكها من وهج شرايينه ، ونسجها من ريش أهدابه « إنها كلام » ! .

وكلمة (كلام) هذه .. تقف في قلبي بابسة كالشوكة لأن ما يدور بين الباعة على رصيف الشارع هو كلام .. والضجة التي ترتفع في سوق البورصة هي مجموعة من الكلام الموزون .. أيضا .

فهل الشعر عند سادتنا العروضيين هو هذا النوع من الكلام دون ان يكون ثمة فرق بين كلام (ممتاز) وكلام (رخيص) ؟

ويقال في تعريف ثان للشعر إنه تصوير الطبيعة . وأنا أقول إن الفن هو صنع الطبيعة مرة ثانية ، على صورة أكمل ، ونسق أروع .

الطبيعة وحدها ، فقيرة ، عاجزة ، مقيدة بأبدية القوانين المفروضة عليها . هذه الزهرة تنبت في شهر كذا .. وهذا النبع يتفجر اذا انعقدت السحب مطرا ، وهذا النوع مـن العصافير يرحل عن البيادر في أوائل الشتاء .

أما في الفن فانك تشم رائحة الأعشاب لمجرد تصفحك ديوان ابن زيدون . وإنك لتستطيع أن تستمع الى وشوشة الينابيع وأنت أمام الموقد تقرأ ما كتب البحتري وابن المعتز .

أستطيع في أي موسم أن اغلق نافذتي وأمد يدي الى مكتبتي لأنعم بالورد والماء وبالعطر وبزقزقة العصافير المغنية وهي تتفجر من دواوين المتنبي ، وبودلير ، وبول فيرلين ، وأبي نواس ، وبشار ، فتحيل مخدعي الى مزرعة يصلي على ترابها الضوء والعبير .

" الحمراء على الرابية تموت . ولكن الوردة المزروعة في تزال توزع عطرها على لناس وتقطر دمعها على أصابعهم .

●

إذن فما هو الشعر ؟

كل ما قيل في هذا الموضوع لا يتعدى دراسة مظاهر التجربة الخارجية لا التجربة ذاتها . كما يدرس العالم لنفسي نتائج الغضب والانفعال والسرور على جسد الانسان ، وكما يدرس علماء الفيزياء آثار التيار الكهربائي من ضوء وحرارة وحركة .

وجميع ما قرأته من نظريات المعنى ، والفكرة ، والصورة واللفظ والخيال ونسبة كل منها في البيت انما تدرس آثار التجربة الشعرية في العالم الخارجي ، إي بعد انتقالها من جبين لشاعر الى الورق .

لا أجرؤ على تحديد جوهر الشعر .. لأنه يهزأ بالحدود . ثم ماذا يضير الشعر إذا لم نجد له تعريفا ؟

ألسنا نتقبل أكثر الاشياء التي تحيط بنا دون مناقشة ؟ فالروائح ، والالوان ، والأصوات التي يسبح كياننا فيها ، تبعث اللذة فينا دون أن نعرف شيئا عن مادتها وتركيبها . وهل تخسر الوردة شيئا من فتنتها اذا جهلنا تاريخ حياتها ؟

لنتواضع اذن على القول : إن الشعر كهربة جميلة ، لا تعمر طويلا ، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة ، وخيال وذاكرة ، وغريزة مسربلة بالموسيقا :

ومتى اكتسبت الهنية الشعرية ريش النغم ، كان الشعر ، فهو بتعبير موجز (النفس الملحنة) .

لا تعرف هذه الهنيهة الشاعرة مؤسما ولا موعدا مضروبا ، فكأنها فوق المواسم والمواعيد . وأنا لا أعرف مهنة يجهل صاحبها ماهيتها اكثر من هذه المهنة التي تغزل النار ...

والذي أقرره أن الشعر يصنع نفسه بنفسه ، وينسج ثوبة بيديه وراء ستائر النفس ، حتى اذا تمت له أسباب الوجود ، واكتسى رداء النغم ، ارتجف أحرفاً تلهث على الورق ..

ولقد اقتنعت أن جهدي لا يقدم ولا يؤخر في ميعاد ولادة القصيدة ، فأنا على العكس أعيق الولادة اذا حاولت أن أفعل شيئاً .

كم مرة .. ومرة .. اتخذت لنفسي وضع من يريد أن ينظم ، وألقيت بنفسي في أحضان مقعد وثير ، وأمسكت بالقلم ، وأحرقت أكثر من لفافة .. فلم يفتح الله عليّ بحرف واحد . حتى اذا كنت أعبر الطريق بين ألوف العابرين أو كنت في حلقة صاخبة من الأصدقاء ، دغدغني ألف خاطر أشقر .. وحملتني آلف أرجوحة الى حيث تفنى المسافات .

●

والشعر يحيط بالوجود كله ، وينطلق في كل الاتجاهات ، فترسم ريشته المليح والقبيح ، وتتناول المترف والمبتذل ، والرفيع والوضيع. ويخطيء الذين يظنون أنه خط صاعد دائما ، لأن الدعوة الى الفضيلة ليست مهمة الفن بل مهمة الأديان وعلم الأخلاق. وأنا أؤمن بجمال القبح، ولذة الألم ، وطهارة الإثم . فهي كلها أشياء صحيحة في نظر الفنان .

تصوير مخدع مومس وارد في منطق الفن ومعقول ، وهو من أسخى مواضيع الفن وأغزرها ألواناً . أما المومس من حيث كونها إناء من الإثم، وخطأ من أخطاء المجتمع ، فهذا موضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية وعلم الأخلاق .

يقول كروتشه في نقد المذهب الأخلاقي في الفن : « إن العمل الفني لا يمكن أن يكون فعلا نفعيا يتجه الى بلوغ لذة أو استبعاد ألم ، لان الفن من حيث هو فن لا شأن له بالمنفعة . وقد لوحظ من قديم الأزمان أن

الفن ليس ناشئا عن الارادة . ولئن كانت الارادة قوام الانسان الخير فليست قوام الانسان الفنان . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الخلقية ، ولكن الصورة من حيث هي صورة لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية ، لأنه ليس تم حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن عاقل ويكون موضوعه صورة .

« إن الفنان فنان لا أكثر ، أي انسان يحب ويعبر . لس الفنان من حيث هو فنان عالما ، ولا فيلسوفا ولا أخلاقيا . وقد تنصب عليه صفة التخلق من حيث هو انسان ، أما من حيث هو فنان خلاق فلا نستطيع أن نطلب اليه إلا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به .. » .

لو صح لنا ان نقبل ما زعمته المدرسة الأخلاقية في الفن لمات الفن مختنقا بأبخرة المعابد ، ولوجب أن نحطم كل التماثيل العارية التي نحتها ميشيل انجلو ، والصور البارعة التي رسمها رفائيل .. لأنها إثم يجب أن لا تقع فيه العين .

لو ذهبنا مع أشياع هذه المدرسة الى حيث يريدون لوجب ان نخرج من حظيرة الشعر الجيد قصيدة النابغة التي قالها في زوجة النعمان وقد انزلق مئزرها عن نهدين .. شابين .. مرتعشين :

سقطت النصيفُ ولم ترد إسقاطه

فتناولته واتقتنا باليدِ ...

ولكان علينا أن نلعن النابغة ونعتبره ضالا لا يستحق أن نقرأ سيرته واشعاره .

●

.. وبعد .. وبعد .. ففي يد القارىء حروف دافئة تتحرك على بياض الورق ، وتتسلق أصابعه لتعانق قلبه .

هذه الأحرف لم اكتبها لفئة خاصة من الناس روضوا خيالهم على تذوق الشعر وهيأتهم ثقافاتهم لهذا .

لا .. إنني اكتب لأي (انســان) مثلي يشــترك معي في الانسانية وتوجد بــين خلايا عقله ، خلية ، تهتز للعاطفــة الصافية ، وللواحات المزروعة وراء مدى الظن ..

أريد أن يكون الفن ملكا لكل النــاس كالهواء ، وكالماء ، وكغناء العصافير يجب أن لا يحرم منها أحد .

اذن ، يجب أن نعمم الفن ، وأن نجعله بعيد الشمول . ومتى كان لنا ذلك استطعنا أن نجلب الجماهير المتهالكة على الشوك ، والطين ، والمادة الفارغة الى عالم أسواره النجوم ، وأرضه مفروشة بالبريق .

متى جذبنا الجماهير الى قمتنا ، نبذوا أنانيتهم ، وتخلوا عن شهوة الدم ، وخلعوا أثواب رذائلهم ، وهكذا يغمر السلام الأرض ، وينبت الريحان في مكان الشوك .

إنني أحلم (بالمدينة الشاعرة) لتكون الى جانب مدينة الفارابي (الفاضلة) . وحينئذ فقط ، يكتشف الانسان نفسه ويعرف الله ..

وفي سبيل هــذه الفلسفة ، فلسفة الغناء العفوي ، حاولت فيما كتبت أن أرد قلبي الى طفولته ، وأتخــير الفاظا مبسّطة ، مهموسة الرنين ، وأختار من أوزان الشعر ألطفها على الأذن .

فاذا أحس القارىء بأن قلبي صار مكان قلبه وانتفض بين أضلعه هو ، وانه يعرفه قبل أن يعرفني ، وانني صرت له فما له وحنجرة ، فلقد أدركت غايتي ، وحققت حلمي الأبيض ، وهو أن أجعل الشعر نقوم في كل منزل الى جانب الخبز والماء ...

نزار قباني

١٩٤٧

المصدر : طفولة نهــد ــ نزار قباني .

- ٦ -

مقدمــة « شظايا ورماد »

نازك الملائكة

١٩٢٣

في الشعـر ، كما في الحيـاة ، يصح تطبيـق عبـارة برناردشو : « اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية » ، لسبب هام ، هو أن الشعر وليد احداث الحياة ، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها ، ولا نماذج معينـة للألوان التي تتلون بهـا أشباؤها واحاسيسها . ولا تناقض بين هذا الرأي وما يقسم اليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب حين يقولون « كلاسيكي ، رومانتيكي ، واقعي ، رمزي ، سريالي ... » ؛ فهذه كلها ليست قواعد ، وانما هي أحكام .

وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره القرون المنصرمة الماضية . فنحن عموما ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الاسلام . ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة ، وقرقعة الألفاظ الميتة ، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا ؛ فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحـد قديم أدرك ما يناسب زمانه ، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة . كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام ، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل .

ويقولون : ما لطريقة الخليل ؟ وما للغة التي استعملها آباؤنا منذ عشرات القرون ؟ والجواب أوسع من أن يمكن بسطه في مقدمة قصيرة لديوان . ما لطريقة الخليل ؟.. ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا ، وترددها شفاهنا ، وتعلكها أقلامنا ، حتى مجتها وتقيأتها ؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون . لقد سارت الحياة ، وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لـ « قفا نبك » و « بانت سعاد » . الأوزان هي هي ... والقوافي هي هي ... وتكاد المعاني تكون هي هي .

ويقولون : ما اللغة ؟ وأية ضرورة الى منحها آفاقاً جديدة ؟ فينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت . والواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء ، التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم . إنها قد كانت يوماً لغة موحية ، تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها « نسخاً » جاهزة ، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم ، دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين . ذلك أن الشاعر ، بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق ، يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها ، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني ، فلا يسيء الى اللغة ، وإنما يشدها الى الأمام . الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة ؛ أما النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها . النحوي واللغوي عليهما واجب واحد هام : واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من كلام « المرهفين » من الكتاب والشعراء .

على أن الأديب الذي سنتفق على تسميته « مرهفاً » ، لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه ، مع إطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل ، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي، لا يستطيع معه إن هو خلق ، إلا أن يكون ما خلق

جمالاً وسمواً . فإذا خرق قاعدة ، او اضاف لوناً الى لفظة ، أو صنع تعبيراً جديداً ، احسنا انه أحسن صنعاً ، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية .

ولن تقف وظيفة الأديب المرهف عند خرق قاعدة هنا ، وإضافة معنى هناك ، وإنما سيكون عليه واجب أدق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور ، في اللغات الانسانية الحية . سيكون عليه أن يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في ادب عصره ، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة . ذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة ، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرار ، فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً ، ويصبح لها معنى واحد محدود ، يشل عاطفة الأديب ويحول دون حرية التعبير .

ثم إن هنالك سبباً آخر هاماً يستدعي هذا الاستبعاد للألفاظ التي كثر استعمالها ، هو أن الأذن البشرية تمل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر ، وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها . وخير مثال لهذا أننا ننفر الآن بطبيعتنا من استعمال ألفاظ كهذه : « عمبر ، كافور ، غصن بان ، هلال ، صدغ ، عود ، نرجس ، لؤلؤ » وهي ألفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعرية ، وربما كانت يوماً مما لا يستعمله إلا المجددون من الشعراء .

وقد لاحظت خلال دراستي للآداب المعاصرة هذه الملاحظة الطريفة . لاحظت أننا ، في هذا العصر ، قد أصبحنا ننسى المدلول الخاص لكلمة « البدر » فنهملها إهمالاً يكاد يكون كلياً ، ونؤثر عليها لفظ « القمر » ، وقل في الشعراء المعاصرين من يرضى استعمال كلمة « بدر » إلا في الحالات النادرة ، وأنا أعترف أنني أكلف نفسي أحياناً متاعب كثيرة لكي لا أستعملها . والتعليل السايكولوجي لهذا يسير ؛ فأنا وسواي نتذكر

بلا شك تلك العشرات من الأبيات الصماء النافـرة التي تركها شعراء العصر المنطفىء والماضي ، واستعملوا فيها كلمة « بدر » حتى جردوها من جمال معناها ؛ واطفأوها ، وابقوا منها ظلالهم هم عليها .

ربمـا كان هـذا كله من عمـل ما يسميه علمـاء النفس الاقتران Association . وربما كان له عندهم تعليل آخر ، سوى أن هـذا كله يتعلق بالسبب لا بواقع الأمر ؛ فالمهم أن الألفاظ تصدأ وتحول ، وتحتاج الى استبدال بين حين وحين . وقد رأينا ان هذا الاستبدال وظيفـة الاديب يقوم بها وهـو « نصف واعٍ » لأن الوعى النام قلما ينتج شيئاً ذا قيمـة .



لنعـد إلى حديث الأوزان .

في هذا الديوان لون بسيط من « الخروج » على القواعد المألوفـة ، يلاحظ ، في قصائد مثل « جامعة الظلال » و « لنكن أصدقاء » و «مرثية يوم تافه » و « اغنيـة الهاوية » وسواها . وقـد يحسن بي أن أؤكد للقارىء انني لا أعد نفسي واحـدة من المرهفين الذي تحدثت عنهم في الصفحات السابقة ، سوى أنني أحسست ان هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من الف قيد . وسأحاول فيما يلي ان أبسط خاصية هذا الأسلوب ، ووجـه أفضليته علـى أسلوب الخليل . الأبيات التالية تنتمي الى البحر الذي سماه الخليل «المتقارب» وهو يرتكز الى تفعيلة واحدة هي « فعولن » :

يداك للمسِ النجـوم
ونسج الغيـوم
يداك لجمع الظـلال
وتشييد يوتوبيا في الرمال

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا . فأنا إذ ذاك مضطرة الى أن أتم بيتاً له شطران ، فأتكلف معاني أخرى غير هذه ، أملأ بهـا المكان ، وربما جاء البيت أول بعد ذلك كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضّاء ونسج الغمائم ملء السـماء

وهي صورة جنى عليهـا نظام الشطرين جناية كبيرة . ألم نلصق لفظ « الوضاء » بالنجوم دونما حاجـة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة « الغيوم » الى مرادفتها الثقيلة « الغمائم » وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة « ملء السماء » التي رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات !

هـذا كله إذا نحن اخترنا الوزن « المتقـارب » ، أمـا إذا اخترنا « الطويل » مثلاً ، فالبلية أعمق وأمر . إذ ذاك تطول العكازات وتتسع الرقع ، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً ، فنقول مثلاً :

يداك المس النجوم أو نسج غيمة يسيّرها الإعصار في كلّ مشرق

ليلاحظ القـارىء بلادة التعبير ، وتقلص المعنى . وأين هـذا من تعبيرنا الأول :

يداك للمس النجـوم
ونسـج الغيـوم

وينبغي الا ننسى ان هذا الأسلوب الجديد ليس « خروجاً » على طريقة الخليل ، وإنما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل . فالخليل قد جعل وزن البحر « الكامل » كما يلي :

متفاعلــنْ متفاعلــنْ متفاعلــنْ   متفاعلــنْ متفاعلــنْ متفاعلــنْ

كفاي ترتعشان أين سـكينتي ؟   شفتاي تصطخبان أين هدوئي ؟

مرتكزاً الى « متفاعلن » التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثاً منها في كل شطر . وكل ما سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها فتجيء القصيدة من هذا البحر أحياناً كقصيدة « جدران وظـلال » ، وهذا مقطع منهـا :

وهناك في الأعماق شيء جامد

حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد

خلف الســتار

يدعى جــدار

أواه لو هــدم الجــدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي :

متفاعلن متفاعلن متفاعل

متفاعلن متفاعلن متفاعلات

متفاعلن متفاعل

متفاعلات

متفاعلات

متفاعلن متفاعلات

ومزية هذه الطريقـة أنها تحـرر الشاعر من عبودية الشطرين : فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر الى أن يختم الكلام

عند التفعيلة السادسة ، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عنـد التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الاسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء .

* * *

ثم نتحدث عن القافية ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمـة كل بيت . قالوا إن العربية لغة واسعة غنية ، وأن ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سنة في قصائدها ، ونسوا أن أية لغة مهما اتسعت وغنيت لا تستطيع أن تمد « ملحمة » بقافيـة موحدة ، أياً كانت ، ولم ينتبهوا الى أن ذلك كان واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي ، مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة ، كالفرس واليونان .

وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طوال العصور الماضية ، وإنما المهم ان نلاحظ أن هذه القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمل السامع فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت احاسيس كثيرة ، ووادت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها . ذلك لأن الشعر الكامل (الغنائي منه خاصة ، والشعر العربي غنائي كله تقريباً) لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر . وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعهـا ؛ فهي أشبه بحلـم سرعان ما يفيق منه النائم . والقافية الموحـدة قد كانت دائمـاً هي « العائق » ؛ فما يكاد الشاعر ينفعل ، وتعتريه الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير في القافية ، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي دونما حس . ولذلك ، قلما نجد في ادبنا القديم قصائد

موحدة الفكرة ، يسيطر عليها جو تعبيري واجد منذ مطلعها الى ختامه فالشاعر يضطر الى مصانعة القافية ، وأنا أعرف شعراء يختارون القافية ، ثم يكتبون البيت وفقاً لها ، وهذا أبرز دليل على مدى طغيان هذه الآلهة المغرورة .

إلا أن من حسن الحظ أن شعراءنا المعاصرين قد استخفوا بسلطان القافية ، وخرجوا عليه فاستعملوا نظام الرباعية وأشباهها . ويكاد هذا يصبح الآن أمراً مقبولاً ، لا يبقي على قوافي هذا الديوان اعتراضاً . إلا أنني أعترف مع ذلك بأنني أخضعت القافية أحياناً لأكثر مما فعل سواي، فنظمتها في قصيدة « مسامير » هكذا : « أ ب أ ، ب ج ب ، ج د ج ، د هـ د ، هـ و هـ . . إلخ »(١) ؛ وفي « رماد » استعملت نظام الرباعية كما يلي : « أ ب ب أ » ؛ وفي « غرباء » استعملت نظام المقطوعة (Stanza) وكانت القافية في كل مقطوعة تجري هكذا « أ أ ب ب أ ب » . أما قصيدة « إالكوليرا » فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما « ينبغي » قليلاً ، وقد جرت على هذا النسق : « أ ب ب ج ج د د ب هـ هـ هـ هـ » . على أنني حررت القافية تحريراً تاماً في قصائد مثل « مر القطار » و « نهاية السلم » و « خرافات » و « جدران وظلال » وسواها ، فتركتها تتكرر كما يشاء السياق دون تقيد بنظام معين ، ولعل هذه هي الخطوة الوحيدة التي تسبق الشعر المرسل Blank Verse . وإن كان لا بد من إشارة الى قصيدة « الجرح الغاضب » فلأقرر أن الأسلوب الطريف في تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الاميركي « إدغار آلان پو » في قصيدته البديعة «Ulalume» .

★ ★ ★

قلت إن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء ، لأن كتابها وشعراءها لم يعتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً

---

(١) تكرار الحرف يعني تكرار القافية .

تامـاً ، إلا حديثاً ، فقـد بقيت الألفاظ طـوال قرون الفترة الراكدة « المظلمة .. » تستعمل بمعانيها الشائعة وحدها . وربما كان ذلك هو السبب في جنوح الجمهور العربي جنوحاً شديداً الى استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد على القوة الإيحائية للألفاظ، كالرمزية، والسريالية، على اعتبار أن هـذه المدارس تحمل اللغة أثقالاً من الرموز والأحـلام الباطنية والخلجات الغامضة ، واتجاهات اللاشعور . ومثل ذلك مما لا تنهض به إلا لغة بلغت قمة نضجها .

والواقع أن القارىء العربي يتهرب من التسعر الرمزي ، لأن اللغـة تجابه التعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أول مرة ، فليس غريبـاً أن تتلكأ قليلاً ، وتتوتر . أما تعليل الأمر بأن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز ولا تجد جمالاً في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس والعوالم الخفية التي يعسر إدراكها ، فأمر لا أعتقد به أنا على الاقل .

ذلك لأن النفس البشرية عموماً ، ليست واضحة ، وإنما هي مغلفة بألف ستر . وقـد يحـدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية ، تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمر فيحـدق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كليـاً ، فيتلقفها العقـل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي ، أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل .

وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفاً على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف . فالانسان العادي يراها في أحلامه . أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معاً . وما دمنا لا نستغرب حين نستيقظ أحياناً في أعماق الليل وقد حلمنا اننا نركض حفاة ، في قبو قديم ، كان جزءاً من دار خربة كنا نسكنها منذ ثماني عشرة سنة كاملة ، لم نعد اليها خلالها مطلقاً ، ومع ذلك لاحظنا في الحلم أدق الأشياء المنطمسة التافهة

التي شاهدناها في السنين الغابرة : ذلك المسمار القديم المعوج على الجدار ، وقد تدلى منه الحبل الباهت القديم نفسه . ثم هناك ، على ارتفاع أمتار ، أنبوب المياه الذي كنا في طفولتنا نتسلقه أحياناً . أقول : ما دمنا لا نستغرب ذلك في حلم فلماذا لا نتقبله حين يصفه شاعر في قصيدة ؟ إن الشاعر الذاتي الذي يراقب نفسه ، كما لو كان يراقب بحراً زاخراً لا شطآن له ولا قرار ، لا يستطيع أن يتهرب من مثل هذه الصور الباهتة المحوة ؛ فهي تلاحقه ابداً ، ولا بد له من وصفها في شعره . والإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية ، لا مفر لنا من مواجهته إن نحن اردنا فناً يصف النفس ، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً .

ومع ذلك فالإبهام ليس مقصوداً لذاته ، وإنما هو صورة من صور الحياة ، ولذلك يندر أن نجد شاعراً ، كل شعره معقد ملتو . اما الذين يتعمدون تعقيد شعرهم ، فقد يكون « ألدس هكسلي » التمس لهم بعض العذر حين قال إن المعاصرين يهربون الى الإبهام خوفاً من الوضوح الذي هو الصفة الأساسية في الأدب الشعبي .

وليس قصدي من هذا التعليل للتعبير الرمزي والسريالي أن أقول إن طائفة من قصائد هذه المجموعة تنتمي الى هذه المدرسة أو تلك . وإنما أود أن أمهد لطائفة من القصائد التي عالجت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحياناً ، وباللاشعور أحياناً ، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي إلا نادراً ، فهو قد وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي الإنسان .

ففي « الخيط المشدود في شجرة السرو » ، حاولت رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر التي اعترت شاباً فوجيء بنبأ موت حبيبته . وسيلاحظ أن القصة العاطفية في هذه القصيدة ثانوية الأهمية بالنسبة للخيط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشاب المصدوم وحالة الهذيان الداخلي التي اعترته . فعقدة القصيدة تعتمد

على الحالة التي تعتري إنساناً يتلقى نبأ مثيراً فاجعاً لا يتوقعه . فهو إذ ذاك يصاب بشرود كبير عميق ، ويبدو أنه لم يسمع النبأ . ويتلفت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تافه تصادفانه . فيغرق في التفكير فيه . وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخيط . كان مشدوداً في شجرة سرو تقوم عند الباب ، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه ، وبقي منشغلاً حتى عاد اليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التي نزلت به .

ولن يعثر القارىء على شيء مثير في قصيدة « مر القطار » إن هو توقع أن يجد فيها وصفاً لقطار أو لرحلة في القطار . فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار . فهناك حالة التعب الكلي التي يجد فيها المرء نفسه ، مشوبة بلون من الكسل والارتخاء . وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الذي لا يتغير ، ولون الغبار المتراكم على كل شيء ، على الحقائب وعلى الوجوه والثياب . ثم هناك منظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربة القطار صفوفاً . والقطار يصفر بين حين وحين فيثير إحساساً غريباً في النفس . كل ذلك والسكوت يغمر العربة ، التي نام أغلبية الموجودين فيها وهم جالسون على مقاعدهم . وبين فترة وأخرى ، يصدف أن يتثاءب مسافر غريب لا نعرفه ويهتف بملل وبرود « كم الساعة الآن ؟ » أو « متى نصل ؟ » أو « أين نحن ؟ » أو مثل ذلك من العبارات . فإذا أحس قارىء « مر القطار » ببعض هذا الجو كان ذلك حسبي .

أما قصيدة « الأفعوان » فقد عبرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحياناً بأن قوة مجهولة جبارة تطاردنا مطاردة نفسية ملحة . وكثيراً ما تكون هذه القوة مجموعة من الذكريات المحزنة ، أو هي الندم ، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود ، أو أي شيء آخر .. فالأمر متوقف على ذاتية القارىء ، وليس

يعنيه أن أعين « افعواني » أنا ، فذلك أمر ثانوي ؛ وإنما المهم ، أن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار وسدى نتهرب منه ، حتى إذا لذنا باللابرنث Labyrinth (وهو تيه معقد المسالك يدخله المرء فلا يملك مغادرته لالتواء طرقه وكثرة أبوابه) ، حتى إذا استعملنا طريقة الإيحاء الذاتى كما صنعت أنا في القصيدة :

إنه لن يجيء
لن يجيء وإنْ عبر المستحيل
أبداً لن يجيء

فالنتيجة الحتمية أنه يجيء أخيراً ، وسرعان ما نصرخ « إنه جاء ! ». وفي قصيدة « خرافات » يجد القارىء لوناً من الشعور أحسه ، ويحسه كثيرون ، كلما ساد السكون مكاناً . فإذ ذاك نسمع بأذن الروح ألف قصة تقصها الأشياء الراكدة حولنا ، فالسياج يتكلم ويعيد ما كانت عنده من ذكريات انطمست وماتت . و « قصائص الورق الممزق في الخرائب » تحكي أقاصيص مثيرة عن حوادث بعيدة منسية ، و « الغبار » يقص قصة النسيان الذي تذره العصور على كل شيء ، و « مقاعد الغرف القديمة » تحدث عن جيل من الناس مر بها يوماً ثم انتقل الى أفق بعيد مجهول ، وهكذا ... حتى يكاد الانسان الحساس لا يرى شيئاً إلا ويحسه بغمغم ويهمس ويطارده بالكلام .

★ ★ ★

والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً . فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً ، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهاً سريعاً الى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد . أقول هذا اعتماداً على دراسة بطيئة لشعرنا

المعاصر واتجاهاته . واقوله لأنه النتيجة المنطقيـــة لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحـدث النظريات في الفلسفة والفن وعلـم النفس . والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة . ونحن بين اثنين : إما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها ، وإما أن لا نتعلمها إطلاقاً .

وقد يفيدنا أن نتذكر دائماً أن التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصر ما أكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أمتين أو أكثر . فقد يحدث أن أمة معينة ، تخمد قابلياتها وتركد قروناً كاملة بتأثير عوامل خاصة . ثم يأتي عليها زمن متوثب يوقظها فتتململ وتتحرك ، وترنو الى ما حولها ، وتبدأ باستيعاب ما فاتها من ثقافات ، فتسفيد من تجارب أمة مجاورة بقيت نشيطة فأضافت الى الفكر الانساني فصولاً لامعة . فما يمضي نصف قرن حتى تنتهي الأمة التي كانت راكدة من مرحلة الاستيعاب ، وتبدأ حيث وقفت الأمة المجاورة ، وتبدأ بالاضافة . وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه خط التطور في تاريخ الأمم ، بحيث لا نستطيع أن نعثر على مذهب ، أو اختراع ، أو نظـرية ، توصلت اليها أمة بعينها ، دون أن تستفيد من تجارب الأمم الأخرى .

★ ★ ★

آخر ما أود أن أقوله في هـــذه المقدمة إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حاراً عميقاً . أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات ، ليتبوأ مكاناً رفيعاً في أدب العالم .

والف تحية لشعراء الغد .

نازك الملائكة

١٩٤٩/ ٢ /٣

المصدر : ديوان : شظايا ورماد . المقدمة . نازك الملائكة .

- ٧ -

مقدمة ديوان «اساطير»

بدر شاكر السياب

ليس ما أكتبه الآن ، مقدمة ، إنما هي خواطر تتجاوب في نفسي ، وانا مقدم على وضع هذه القصائد ، التي يحويها هذا الديوان ، بين أيدي القراء . والقراء يختلفون في أذواقهم الفنية ، وفي نظراتهم الى الشعر وإحساسهم به ؛ اختلاف شاعر عن شاعر ، وأديب عن أديب ، أو أكثر من هذا . ولهذا كان لزاماً على أن أسجل بعضاً من هذه الخواطر ، علها تعين على فهم هذه القصائد والانفعال بما فيها من صور وأحاسيس .

وأول ما يلتقي به قارىء هذا الديوان ، نوع من الموسيقى ، لا عهد به لأغلب قراء الشعر في العراق . لقد ثار أكثر من شاعر في كل بلد عربي ، على تلك الموسيقى الرتيبة ، التي تأثر الشعر العربي بها ، وتناولت الثورة ، في أول عهدها ، وحدة القافية ، ثم تعدتها الى الأوزان فهجر كثير من الشعراء المجددين البحور الطويلة ، واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة ، إلا في القصائد التي تستلزم الفخامة . وقامت دعوة الى « الشعر المهموس » ، كان أول من قادها الأستاذ الكبير محمد مندور . وهناك فريق آخر من الشعراء ، ثار على وحدة الوزن ، منهم الشاعر الكبير المرحوم ؛ إلياس أبو شبكة في (غلواء) و (الى الأبد) وبعض القصائد من (أفاعي الفردوس) ؛ والأستاذ خليل شيبوب في قصيدته (القصر القديم والحديقة المهجورة) ؛ وشعراء آخرون .

ولكن الانتقال من وزن الى وزن سواه ، كثيراً ما يسبب « نشازاً » في الموسيقى لا تقبله الأذن الحساسة . وللأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، بحث ممتع عن الموسيقى في الشعر الحديث ، في كتابة القيم « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » ، نود للقارىء أن يرجع إليه .

وقد لا حظت من مطالعاتي في الشعر الإنكليزي ، أن هناك « الضربة » ، وهي تقابل « التفعيلة » عندنا ، « مع مراعاة في خصائص الشعرين من اختلاف » ، و « السطر » أو « البيت » الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات ، ولكنها تختلف عنها في العدد « في بعض القصائد » . وقد رأيت أن من الإمكان ، أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة ، رغم اختلاف موسيقى الأبيات ، وذلك باستعمال « الأبحر » ذات التفاعيل الكاملة ، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت الى آخر . وأول تجربة لي من هذا القبيل ، كانت في قصيدة « هل كان حباً » من ديواني الأول « أزهار ذابلة » . وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب ، أذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة « نازك الملائكة » .

وهناك شيء من الغموض في بعض القصائد ؛ ولكنني لست شاعرا رمزياً وقد كنت مدفوعاً الى أن أغشي بعض قصائدي بضباب خفيف ، وذلك لأنني كنت متكتماً ، لا أريد أن يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدى له ؛ فقد كانت « موحية » هذا الديوان ، تغضب أشد الغضب ، اذا أنا ذكرت شيئا عن قبلاتنا ومواعيدنا ، وكثيرا ما مزقت بعض القصائد التي كانت تشير الى شيء تأبى هي أن يعرفه الناس . وقصيدة « أساطير » في هذا الحب ، ولكنها توشحت ببعض الغموض الذي تزيله المقدمة النثرية لهذه القصيدة ،

وكذلك الحال في قصيدة « اللقاء الأخير » . ولولا أنها خانت هذا الذي كانت تسميه « النبي الودبع » ، لظلت هاتان القصيدتان غامضتين ، دون مقدمة يفهم منها القارىء ما أقصده .



وهناك ظاهرة أخرى في هذه القصائد ، هي تنادي المعاني وتداعيها، ومزج الوعي باللاوعي ، وتلوين الأمل بالذكرى ، وهذا يظهر في القصائد : (في القرية الظلماء) ، (في السوق القديم) و (نهاية) ، (لقـاء ولقاء)، و (اتبعيني) وغيرها .

ولا بدمن ان القي ضوءا على موقفي من المرأة وأحساسي تجاهها ، ليتم الفهم على **وجهه الأكمل :**

فقدت أمي وما زلت طفلا صغيرا ، فنشأت محررما من عطف المرأة وحنانها . وكانت حياتي ، وما تزال كلها ، بحثا عمن تسد هذا الفراغ ، وكان عمري انتظارا للمرأة المنشودة ، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة . وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلا ؛ لهذا وجب على القارىء أن يربط بين (رئة تتمزق) وكثير من قصائد الديوان .

وهناك ظاهرة لعلها أهم الظواهر في هذا الديوان ، تلك هي أن البيت ليس وحدة للقصيدة . فالمعنى يتسلسل من بين بيت الى آخر ، سالكا عـددا من الأبيات . لهـذا وجبت مراعاة « علامـات الترقيم » والا تعذر فهم القصائد ، ومن بعد ، تذوقها .

وقبل أن أختم هذه المقدمة ، لا بد من التعرض لمشكلة كثيرا ما ثار حولها الجدل ، تلك هي رسالة الفنان في المجتمع . أنا من المؤمنين بأن على الفنان دينا يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه .

ولكنني لا ارتضي أن نجعل الفنان ـ وبخاصة الشاعر ـ عبدأ لهـذه النظرية ؛ والشاعر اذا كان صادقا في التعبير عن الحياة في كل نواحيها ، فلا بد من أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون أن يدفعه أحد الى هذا . كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو ، وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعمق اغوارها ، أحاسيس الاكثرية من أفراد هذا المجتمع . وبالاضافة الى ديوانين من الغزل اصدرتهما « أزهار ذابلة » وهـذا الديوان ؛ لا تزال لدي مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والانساني ستطبع في المستقبل القريب .

وبعد ، فهذا قليل من كثير ، مما أردت أن أقوله ، وأرجو أن تسمح الظروف فأقول في فرصة أخرى ، ما فاتني قوله الآن .

بدر شاكر السياب

المصدر :

مقدمة ديوان : « أساطير » : منشورات دار البيان ـ مطبعة الغري الحديثة في النجف ـ سنة ١٩٥٠ .

- ٨ -

المقـدمـة(*)

خير الدين الأسدي

١٩٠٠ – ١٩٧١

هذه نفحات من الشعر الصوفي المنثور ، ارتفعت عن دنيا اليقظة ، كما ارتفع الموضوع عن دنيا الهيولا ، وأرسلتها الغيبوبة الغارقة نثرات من رفاه الحب وجواه الى ساحة ما وراء الطبيعة .

ونفحاتنا هذه رهبفة صميمية ناعمة ، لها الفاها ومصطلحها ، كما لها آفاقها وأجواؤها ، مسحتها يد الفـن ، وفوقها إزميل الخيـال ، واشتجرت غمائم السر في طواياها ، فهي إذن رسالة خاصة الى نفوس خاصة ، تتنسم فيها روح الامتداد : لا حب طين – كما يظن الجهلة – ولا خمر أرض ، ولا الأرمنية الجميلة « شيرين » ، ولا التركي الجميل « إياز » ، ثم لا نبو – كما يرى أهل الظاهر – ولا شطح ، إنما وجـد علوي ، ونشوة روحية يفيض بهما اللاشعور المستمر ، ويخنس الوعي .

ولك – إن شئت – أن توجه الحب الى طراوات الجمال الهيولي : على أنها أنداء من بحـر الجمال اللاظي ، فيكـون مصب اللهيف إذن هذا البحر .

نعم . نفحاتنا هذه رسالة خاصة : لا عامة ، ليس في وسع السواد – وإن ثقف – تذوقها ، والنفـوذ الى مطاوي الجمال فيها ، فشرعته

(*) اذيع جانب منها الى مقتطفات من « الكتاب » في مذاعه طهران ، صيف عام ١٩٤٩ .

هـذا الشعر الترابي المموه الطاغي : شعر اليقظة ، يجعجع للحطام ، ويتردى في المادة .

وما أدنى عهدنا بأشداق شقها هزل الزمان بمشرط الصغار ، راحت توزع على الملأ شعر النبل والمجد والعفاف ، بعاطفة ولغة مستعارتين ، فجاءت هذه الأشداق على حد قول جبران : « مغارة اللصوص الألفاظ » . ويضرب الغوغاء بدف التصفيق ، فيخلع الشاعر على منبره ، وكل نبرة تقول : ألست المجلى ؟ انشروا إذن ديوان مخلعي ، ثم ابتاعوه بثمن يعادل ما في تلافيفه من دلع ، وهاتوا بوئوني منصباً يليق بمكانتي ، وإن أبيتم فهذي شفتي تقبل موطىء الأقدام .

أما ماء الرجولة فلتهدر ، كما هدرت قبلها ماء الصبوة لناهليها ، وهات يا قلب الثعلب ! وازعم أنك شاعر العروبة ، واحمل على الدولة المزعومة ، لتساومها على . .

الشعر ـــ يا قوم ! يا ذوي العيون ! ـــ رسالة ووحي ، لا شعوذة ولا تدجيل ، ومعاذ الرسالة والوحي أن يهبطا إلا على طهر القلوب .

ولقد كنت أوثر أن اخنق أغاريدي ، لأني لم أشرف على تلك الأذن القدسية الحاضنة تموجات الوحي ، أما الآن : وقد استوت سفينتي على جودي الغناء الصوفي ، ووجـدت في مهداي تلك الأذن المربيـة ، فلترفرف عصفورة الروح في أجوائها الفن ، ولترسل : قطفتني منك ، وخبأتني في صدري . .

لقد جهد الوعي كثيراً في ترتيب ما التقطته عدسة الغيبوبة ، ومـا وضعته ، ولعـل هـذه الاثارة من الطفـرات من بقاياهـا التي لـم يذللها الوعي .

جعلت هذه النفحات مقطوعات ، دعوت كلا منها « سورة » اي « أغنية » ، وأردتها على لسان « حافظ شيرازي » : لسان الغيب ـــ

كما لقب ـ ، وزعيم الشعر الصوفي ، وملهمي واستاذي ، كما ألهم وعلم قبلي « جوتي » ، أوردتها على لسانه ـ وإن كان الأكثر منها لا ينتمي اليه ـ ، وصدرت كل سورة بالمصادر التي تأثرت بها ، فنقلت أو استوحيت .

واصطلحت في مصدر حافظ خاصة على الكلمات التالية ، تعبر عن مدى التأثر : « غمر » ، « دون الغمر » ، «غدق» ، « دون الغدق» .

ولم أتقيد في نقلي واستيحائي باللفظ ، ولا بالمعنى ، وإنما سكبت على كل ما عرضت من جام طابعي .

وناديت موسيقا اللغة أجسد بها المعاني ، وأجلو الأجواء التى ارتضيها ، فلبت ، ورفدت ، وآذنت باستجابة غريبة سحرية في أدق أحاسيس النفس وأسماها .

وأرسلت مع مناغم جمهرة الصوفية ما ابتدعته من مناغمي الخاصه بي ، أنثرها في تربة الزمن : عجب الزمن ، تتولاها الدراسات ، وآن ذاك تجلى وتقوم .

كما رغبت الى ريشة السيد « جورج مصور » أن تقيم في ابهاء القبة معرضاً صوفياً للرسم ، مستوحى من الفن العربي والفارسي والهندي .

وكان من كل ما تقدم ما نستقبله في مدرستنا الجديدة « أغاني القبة » .

حلب في ١٩٥٠/٨/٢٧

الأسدي م. خير الدين

المصدر : أغاني القبة : نفحات صوفية ، خير الدين الأسدي ، مطبعة الضاد . حلب . المقدمة .

- ٩ -

في فن الشعر

بديع حقي

١٩٢٠ -

حين أنظر الى فن الشعر يخيل الي أنه الفن الوحيد الذي تأتى له أن يصور النفس وأن يسبر أغوارها فيجلو ما يصطرع فيها من نزوات وبدوات ، ويخيل الي أن الفنون الأخرى التي ابتدعها الانسان ، إنما تعد ، في جوهرها ولبابها ، لحقاً به وتبعاً له .

ليست النفس الانسانية لغزاً سهلاً بسيطاً ، تعطو اليه اليد في سهولة ويسر ، لتحل مغالقه . النفس الانسانية لغز معقد يحتاج الى يد لبقة صناع ، تدل عليه وتشير اليه وتنضو عنه الأستار الصفيقة .

النفس كالبحر ، فما رأيت اليه ، ممتداً ، منبسطاً ينسرح النظر في مداه القصي ، ويحبو فوق صقاله المليس ، فلا يرى إلا زرقة تجاذب زرقة ، ولا يلمح إلا زبداً يطوف ومداً يناوحه جزر ، وموجة تأكل موجة، وسيفاً يلامح الشراع الشارد البعيد .

ولكن ، هناك الأعماق التي لا ينفذ اليها النظر ، الأعماق التي يمور فيها التيار ، وتنسرب فيها الأسماك والحيتان ، وتلتقي فيها الصدفة التافهة باللؤلؤة النضرة .

وكذلك الشاعر ، إما أثار البصر الى النفس ، انه لا يجتزىء بالنظر الى ما يتبدى لعينيه فحسب ، بل يغوص الى الأعماق ، الى اللاوعي ،

وفي هذا المضطرب الوسيع ، يصطبغ شعره بألوان غريبة حائلة ، ويمتح من الرعشات الدفينة ظلالها القلقة الحائرة ، ليكون مبهماً ، رمزياً .

وما ينبغي أن يكون شعره مبهماً كلفاً بالابهام وحده ، ولا واضحاً ، إيثاراً منه للوضوح ، فقد تغني الاشارة والايماءة عن الافصاح .

عليه أن يضع الظل حيث ينبغي أن يكون الظل ، وأن ينسل النور ويثبته حيث يستحسن أن يلعب النور فلا يتحيف الظل من النور ، لئلا تصبح القصيدة لغزاً وأحجية ولا ينال النور من الظل لئلا تصبح القصيدة ، بعد أن قتل الفهم معانيها واكتفاً عنها ، خطوطاً بارزة باردة ، قد ترضي العين ولكنها لا ترضي القلب .

ليست مهمة الشاعر أن يريق النور على فكرته ، ولكن أن يحياها ، انه يترك هذا الجهد للعالم النفسي الذي يستترف مثله أعماق النفس ، متكئاً على منطقه الواضح البارد ، ليحلل ويستنتج ويفرش فوق طريقه النور .

الشاعر كالجدول التائه ، وهو يشق دربه اللاحبة المنبسطة ، المظلمة الملتوية ، انه يمنح عذار شاطئه الخصب والرواء والاخضرار ، ثم يجور عليه فيرفده بالحصى والتراب . انه يسير مطمئناً أو ثائراً ويسعى في ظلمات ومتاهات ، ثم ينقر الصخر ويتفجر وينحدر ويوافي منتهاه ، حاملاً ذكرى السهل والصخر والشوك والزهر .

* * *

على الشاعر أن لا يقبس من ألق النور فحسب . النور المتلألىء قد يعشي بصره ، ويلويه ، وهو ظامىء ، عن النبع الذي ينشد . عليه أن يتسلل الى الأعماق ليظفر بخلجات النفس ، الواضح منها والمبهم ، ثم ينفضها واضحة مبهمة . يتعانق فيها النور والظل ويحظى فيها اللفظ

والمعنى بلقاء لا تهيئه المصادفة ولكن حظاً سعيداً خلاقاً هو الذي يهيئه ويعد أسبابه .

ولعل اللفظ وهو يسربل المعنى ، يبدو كالثوب الذي ينتظم إهاب الغادة الحسناء ، تتخيل العين المفاتن التي تختبيء وراء الثوب وتتمثلها ، في شرق ونزوع وتطلع متصل ، وانحسار ذلاذل الثوب في هينة ويسر كالكشاف المعنى دون طلب وجهد . في كليهما فهم واكتفاء .

ولعل المعنى وهو يتسق في اللفظ ، كالعطر الذى يكمن في البرعم ، قد يكون الشوق اليه قبل أن ينور البرعم في قرن واحد من النشوة مع طيب شميمه . ألم يقل (بول فاليري) : ينبغي أن يختفي المعنى في القصيد كاختفاء قوام الغذاء في الفاكهة ، فالفاكهة ، وهي غذاء ، لا تتبدى لنا سوى متعة ولا نستجلي منها سوى لذة ، غير أننا نتلقى منها ، في الحقيقة ، مادة مغذية ، فيواري التشهي والاستطابة ذلك الغذاء الخفي الذي تقصد اليه الفاكهة .



وإما تمت القصيدة ، وانتهى الشاعر من تجربته الخلاقة واستوفى قصيدته صقلاً وتجويداً ، فآثر لفظاً على لفظ ، وغير وبدل وحسن ، أضحت قصيدته ملكاً للقارىء .

والقارىء ، هنا ، لا يقتصر على الأخذ والتلقي ، ولكنه يعطي ويمنح ، فهو يتأثر بالقصيدة ، وينعم بألوانها فينادم ألفاظها الرقيقة ، ويعيش في الجو الموسيقي الحالم الذي خلقه الشاعر ، وهو ، الى هذا يواكب معنى غامضاً ، يحاول أن يجلوه فيمنحه تفسيراً ويضفي عليه ظلاً جديداً . انه يضيف اليه ، من ذاته شيئاً ، وقد لا يتيسر له العطاء ، فيظل يلوب في قلق حلو مبدع ، على طلبته المنشودة .



ويجيل الشاعر بصره الحديد في مجالي طبيعته ، فلا يكتفي بما يصافح عينيه من روعة ، وانه ليصفه ويسجله ولكنه لا يقنع به ، فهو يسعى الى معرفة السر الذي يكمن في كل شيء ، ويتعلل بالرموز التي تومىء وتشير وراء كل سر ، فيهب لطبيعته بعض ما يضطرب في حنايا قلبه من خفقات ورعشات لتكون أكثر اتصالاً به وقرباً اليه والفة وانسجاماً معه .

أرأيت الى ذلك الشاعر كيف يغيب في استغرافه ، ويطوف حول منابع الوحي الخالدة : الحياة بواقعها ومشاكلها ، النفس باحلامها وأوهامها ، الطبيعة بصورها وتهاويلها ، انه كتلك الفراشة التي تعشق النور وتطوف حول المصباح ، وانه ليغرفُ من منابع الوحي ، معانيه السرية ثم يسكبها قصيدة خالدة ، كما تسكب هذه الفراشة ظلها الوسيع الذي يحبو على الارض .

حول المصباح ، بعوضة تهوم مسفة مصعدة ، إنها لا تترك ظلاً يدل عليها ، إنها كبعض الشعراء الذين يحومون حول تلك المنابع الثرة من الوحي ، ثم يعزفون عنها ، فرقاً وعجزاً ، ولا يتركون ، وراءهم ، ظلاً يشي بان هناك حياةً تعيشُ وتتحرك وتتجدد .

* * *

ترى أي « سحر » غريب يقود الشاعر الى اعماق الحياة ليجلو مشاكلها ويفصح عن امانيها ، يشير الى الواقع المؤلم ، ويترع الغد بدفقات من الامل الباسم الرفاف .

ترى أي « سحر » غريب يقوده الى أغوار النفس ، الى تلك الجنة المخضلة بالأخيلة ، الآهلة بأوابد الذكريات ، الفاغمة بطيب الوجد والشوق والحنين .

نرى أي « سحر » غريب يقوده الى طبيعته الرائعة فيرى الى صورها والوانها كيف تتزوق لعينيه والى عطورها كيف تضمخ مواعيده والى أنغامها كيف تمتلخ جناح طائر خفي وتنحو الى أفقه البعيد .

ان الموسيقا التى تتسق في شعره هي خلاصة ذلك السحر الغريب .

ان الموسيقا ، لتفتلذ جناحاً ناعماً وتبسطه في فضاء الخيال ، وهي ترسل نغماتها العميقة وتوقظ الذكريات الغافية وتهز الوجد والحنين وتزرف الى اغوار النفس فتنقل السامع الى افق مستوفز رحيب . تتلامح الصور المختلفة امامه ، ممتدة ، منبسطة ، متحركة . وانها لتترادف وتتعاقب ، بعضها يأخذ برقاب بعض ، وبعضها يضطرب بين الوضوح والغمض ، والسامع غارق في تأمل طويل ، يوحي اليه معنى انسجام حتى ليظن نفسه نغمة من هذه النغمات التي تلغو على الوتر ، ومعنى امتداد حتى لتنسيه بداءتها وتريغ عنه نهايتها .



واللفظ في الشعر ، يستطيع وحده ، أن يقترب من الموسيقا وأن يؤدي مهمتها في اشاعة النشوة وبث الرعشة ، وعليه حين يزجي المعنى المتداول المحبوس فيه ان يبذل في جرس حروفه صوراً ممتدة منبسطة تتمم معناه المعروف المبذول وتضيف اليه حركة وتشيع فيه حياة .

كان (رامبو) الشاعر الفرنسي ، يتخيل أن لبعض الاحرف الواناً واصباغاً ، وكان يتمثل في اجتماعها ، على نسق ما ، اشكالاً غريبة عجيبة . ولعله في اوهامه الملتاثة ، قد تيسر له ان يفهم ، الى ابعد حد ، كيف ينبغي أن يقوم اللفظ برسالته الحقة .

الشاعر البارع من جلب لمعانيه ألفاظاً تنضح بالحياة ، وتفسح في تآلفها وانسجامها أنغاماً ندية تناسم القلب فيحن ويصبو وصوراً سخية تغازل الخيال ، فيرقى غوارب الحلم السعيد الرغيد .

لكل شاعر اسلوبه الذي يتسم به ، والفاظه التي يؤثرها ويفيء اليها ، وإنها لتتوائب وتزدحم في مضطرب ذاكرته إما عرض له معنى أو ومضت في خاطره فكرة ، وهو عليها حادب وبها رفيق ، كالاب الحنون تحلقه اطفاله وكلهم حبيب الى قلبه .

فإذا ترادفت هذه الالفاظ على اذن الشاعر جعل كل لفظ يزجي حروفه وتترع كل حرف يزهى بالنغم الذي يتسق له حين تجاذبه اللهاة ، ويداوره اللسان وتداعبه الشفة ، فاذا أنست الاذن الواعية المرهفة الى اللفظ المطلوب المرغوب واستراحت الى وقعه ونعمت بصداه ، اوحت الى الشفة ان تتلوه منفرداً أو مقروناً الى لدانه من الالفاظ حتى يحظى بشرف العيش في القصيد .

ويتناول الشاعر الالفاظ التي تنسرب في ذهنه ، فهيىء لها قالبها ، دون ان تنشز على الوزن أو تتأبى عليه ، وهو اذ يختار هذه الالفاظ التي ينتظمها سلكاً لوزن ، لا ينسى المعنى الذي يتوق اليه ، إنه يرامقه عن بعدٍ ويغازله في رقة . يقترب منه ، يغريه بهذه الالفاظ الحلوة ، بهذه الاثواب الزاهية القشيبة ، حتى اذا اسلس له وانقاد اليه ، تلقفته القافية فرحة مفردة ، وغلقت عليه وحبسته في قيدها الناعم حتى يرضى بها ويطمئن اليها ، ثم اومأت الى الشاعر ان يعاود الوثوب على الفاظه ليسخرها في تصوير تعلاته وامانيه ويتيح لها حياة جديدة .

أرأيت الى ذلك الشاعر كيف يحشد الفاظه ؟ كيف يغري معانيه ؟ كيف ينتظر قوافيه ؟ إنها التجربة الحية الخالدة التي يسمونها الشعر

الالفاظ تتسلسل في الوزن ، المعاني تومي‌ء من بعيد . وقد تؤثر أن تكون بعيدة قصية ، ان تكون رمزية ، لا تقبل من برود الالفاظ إلا ثوباً ينعرج في طيات مبهمة ؛ ينسدل تارة فلتوي المعنى ويبهم ؛ وينحسر تارة ، فيتضح المعنى ويبين ، ثم تأتي القوافي المرتقبة ، إنها الكوى التي يطل منها الشاعر على موسيقا متناغمة مع اعماقه وأغواره .

بديـع حقي

المصـدر : مقدمـة ديـوان : سحر ـ بديع حقي : منشورات مجلـة الاديب ، بيروت ١٩٥٣ .

- ١٠ -

مقدمة

انسي الحاج

هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة ؟ النثر محلول ومرخي ومبسوط كالكف ، وليس شد أطرافه إلا من باب التفنن ضمنه . طبيعة النثر مرسلة ، وأهدافه اخبارية أو برهانية ، إنه ذو هدف زمني ، وطبيعة القصيدة شيء ضد . القصيدة عالم مغلق ، مكتف بنفسه ، ذو وحدة كلية في التأثير ، ولا غاية زمنية للقصيدة . النثر سرد ، والشعر توتر ، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير ، النثر يتوجه الى شيء ، يخاطب وكل سلاح خطابي قابل له . النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة ، والتوسع ، والاستطراد ، والشرح ، والدوران ، والاجتهاد الواعي — بمعناه العريض — ويلجأ الى كل وسيلة في الكتابة للإقناع . الشعر يترك هذه المشاغل : الوعظ والإخبار والحجة والبرهان ، ليسبق . إنه يبني علاقته بالآخر على جسور أعمق غوراً في النفس ، أقل تورطاً في الزمن الوقت والقيمة العابرة ، أكثر ما تكون امتلاكاً للقارىء ، تحريراً له ، وانطلاقاً به ، بأكثر ما يكون من الاشراق والايحاء والتوتر . أما القصيدة فهي أصعب مع نفسها من الشعر مع نفسه . القصيدة ، لتصبح هكذا ، يجب أن تقوم على عناصر الشعر لا لتكتفي بها وإنما لتعيد النظر فيها بحيث تزيد من اختصارها وتكريرها ، وشد حزمتها . القصيدة ، لا الشعر ، هي الشاعر . القصيدة ، لا الشعر ، هي العالم الذي يسعى الشاعر ، بشعره ، الى خلقه . قد يكون في ديوان ما شعر رائع ولا يكون فيه قصيدتان ، بل

يكون كله قصيدة واحدة . فالقصيدة ، العالم المستقل الكامل المكتفي بنفسه ، هي الصعبة البناء على تراب النثر ، وهو المنفلش والمنفتح والمرسل ، وليس الشعر ما يتعذر على النثر تقديمه ، فالنثر منذ أقدم العصور وفي مختلف اللغات يحفل بالشعر حفلاً اذا قيس بشعر النظم يغلب عليه .

النثر ، تقول العرب ،خلاف النظم من الكلام . النثر ، يقول الفرنجة ، كل ما يقال ويكتب خارج النظم . القصيدة من أبيات ، بل يذهب العرب الى الاشتراط : ما فوق السبعة او العشرة أبيات ؛ والتحديد الكلاسيكي للقصيدة عند الفرنسيين هو أن تكون مجموعة كبيرة من الأبيات . بكلمة : النثر خلاف الشعر (لأن الشعر ، لا القصيدة وحسب ، هو النظم في نظر التقليديين) والقصة ، وهي كائن نثري ، خلاف القصيدة التي هي كائن شعري . وهنا يبدو البحث في قصيدة النثر هذياناً .

لكن التحديد الكلاسكي للأشياء خاضع للتطور ، وما يشتقه أو ما يبدعه التطور ويبقى حياً أي ملبياً لحاجات الانسان لا محض موجة تكسرها في أثرها موجة ، يحتل مكانه إما بجانب المفاهيم السابقة أو على أنقاضها . وما يجوز على المفهوم يجوز على العطاء . قصيدة النثر احتلت في أدب كأدب فرنسا مكانها الطبيعي حيث تمثل اقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن . اما عندنا فأخف ما تنعت به ، على العموم ، أنها هجينة ، وارصن ما يقول فيها المترصنون أنها سحاب زائل يغشى السماء الأزلية . خارج بضعة من المرافقين المتفهمين ، يمكننا أن نرى المهلل الذي يهلل الكل جديد سعياً خلف ارواء ظمأ سطحي الى إثارة كاثارة الزي ، والصعلوك الذي يعلق كحشرة بجسم كل انتفاضة تعشقاً منه للتهريج والظهور ، المعرض ، المهاجم ، المتشكك ، والمتشكك الذي يرجح اكثر ما يرجح ، اخيراً ، في كفة الاعراض . هل للتحفظ مبرر هنا ؟ أجل ، ما دام مدّعو قصيدة النثر على جهل تام بها واساءة

اليها واسفاف فيهم ، يتصدرون الواجهة ، وما دام لم ينقض على معرفتنا الجدية بقصيدة النثر عامان ، وما دام العطاء الحقيقي ضمنها ، لا التقريبي والصدفي ، لم يأخذ بعد طريقه الى الناس . اننا نتحفظ ؛ لكن هل يحق لنا رفض الشيء قبل رؤيته ؟ أليس انغلاقاً على الذات وغروراً أحمق وموتاً ، أن نصرخ : « قصيدة النثر غير صالحة ! » و « قصيدة النثر ستموت ! » ولبس بين يدينا نتاج للحكم ؟ « الشعر ، يقول قائل ، هو الموسيقى كعنصر أول ، والنثر خلو من الموسيقى التي التي يخلقها الوزن والقافية . موسيقى الوزن والقافية هى التي ، في الدرجة الأولى ، تحدث في القارىء الهزة الشعرية » . لكن لا . موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية ، ثم انها ، مهما امعنت في التعمق ، تبقى متصفة بهذه الصفة : إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها . وكان في عالم يناسبها ويناسبه . لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير ، لإنسان تغير ولاحساس جديد . حتى في الزمان الذي كان زمانها ، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها ولا أهم ما يزلزل القارىء .. وقارىء اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة أذنه . ثم ان الشاعر يأتي قبل القارىء ، لأن العالم المقصود هو من صنعه . والشاعر أعلم بأدواته ، والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح الى أدوات جاهزة وبالية ، تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق ، على مشقة ذلك . والشاعر الحقيقي ، اليوم ، لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظاً . إن معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن الى الشيء الجاهز ، والمرتعب من الشيء المجهول المصير . التقدم ، لمن ليس مؤمناً بما يفعل ، مجازفة خرقاء ، وهكذا يبدو للمقلدين والراكدين . وبين المجازفة والمحافظة لا يترددون ، فيحتمون بالماضي ويسحبون جميع الأسلحة من التعصب الى الهزء الى صليبية المنطق التاريخي ، بل الى صليبية منطق تاريخي زوروه بمقتضى سفينتهم ، فلم يروا في تاريخ الشعر غير ما يؤيد رجعتهم ويحك العواطف القشرية للجماهير ، وجعلوا يستخدمون المنطق ــ منطق اللغة والتراكم الأدبي وحاجات الشعوب العربية وظروفها السياسية

والاجتماعية والروحية ـ وفقاً لما يدعم نظرتهم المتسرة الى الأشياء ؛ إرادتهم البقاء حيث هم ، وانقاذاً لأنفسهم من عجلات النهضة .

أي نهضة ؟ نهضة العقل ، الحس ، والوجدان . الف عام من الضغط ، الف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون . الكي يتم لنا خلاص علينا ـ يا للواجب المسكر ! ـ أن نقف أمام هذا السد ، ونبجه .

بين القارىء الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري . هناك انسان عربي غالب يرفض النهض والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن ، وانسان عربي أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري ، ويجد نفسه بين محيطيه غريباً ، مقاتلاً ، ضحية الارهاب وسيطرة الجهل وغوغائية « النخبة » والرعاع على السواء . لدى هذا التشبث بالتراث « الرسمي » ووسط نار الرجعة المندلعة ، الصارخة ، الضاربة في البلاد العربية والمدارس العربية والكتاب العرب ، أمام أمواج السم التي تغرق كل محاولة خروج ، وتكسر كل محاولة لكسر هذه الأطواق العريقة الجذور في السخف ، أمام بعث روح التعصب والانغلاق بعثاً منظماً شاملاً ، هل يمكن محاولة أدبية طرية أن تتنفس ؟ انني أجيب : كلا ، إن أمام هذه المحاولة امكانين ، فاما الاختناق أو الجنون . بالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يسمع . ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال ، يلعن ، ويتنبىء . هذه البلاد ، وكل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها ، لا تقاوم الا بالجنون . حتى تقف أي محاولة انتفاضية في وجه الذين يقاتلونها بأسلحة سياسية وعنصرية ومذهبية ، وفي وجه العبيد بالغريزة والعادة ، لا تجدي غير الصراحة المطلقة ، ونهب المسافات ، والتعزيل المحموم ، والهسترة المستميتة . على المحاولين ، ليبحوا الألف عام ، الهدم والهدم والهدم ، اثارة الفضيحة والغضب والحقد ؛ وقد يتعرضون للاغتيال ، لكنهم يكونون قد لفظوا حقيقتهم على هذه القوافل التي تعيش لتتوارث الانحطاط ، وها هي اليوم تطمح الى تكريس الانحطاط وتمليكه على العالم .

اول الواجبات التدمير . الخلق الشعري الصافي سيتعطل أمره في هذا الجو العاصف ، لكن لا بد . حتى يستريح لمتمرد الى الخلق ، لا يمكنه أن يقطن بركاناً ، سوف يضيع وقتاً كثيراً ، لكن التخريب حيوي ومقدس .

هل يمكن ان نخرج من النثر قصيدة ؟ أجل ، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر . لقد قدمت جميع التراثات الحبة شعراً عظيماً في النثر ، ولا تزال . وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية ، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر ، ومن شعر النثر قصيدة نثر . لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر ، الا انهما ـ والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر ـ عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية . ففي هذه لا غنى عن النثر الموقع . الا ان قصيدة النثر ليست غنائيـة فحسب ، بل هنـاك قصيدة نثر « تشبه » الحكاية ، وقصائد نثر « عادية » بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الانشاد (وهو نثر شعري) أو في قصائد شاعر كسان جون برس. وهذه تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق ، الرؤيا التي تحمل او عمق التجربة الفذة ، أي بالاشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة او المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه ، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط . ولعلك اذا قرات قصيدة من هذا النوع (هنري ميشو ، انتونان أرتو ....) قراءة لفظية ، جهريـة ، للالتـذاذ والترنح ، لعلك تطفر وتكفر بالشعر لانك ربما لا تجـد شيئاً من السحر أو الطرب . التأثير الـذي تبحث عنه ينتظرك عندمـا تكتمل فيـك القصيدة ، فهي وحدة ، ووحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها ، وتأثيرها يقـع ككل لا كأجزاء ، لا كأبيات وألفـاظ . ومن هنا ما قالـه ادغار ألن بو عن القصيدة (أي قصيدة) إذ أنكر عليها أن تكون طويلة . إن كل قصيدة هي بالضرورة قصيرة ، لأن التطويل يفقدها وحدتها العضوية . وهذا ينطبق اكثر ما ينطبق في النثر ، لأن قصيدة النثر اكثر من قصيدة الوزن

حاجة الى التماسك ، والا تعرضت للرجوع الى مصدرها ، النثر ، والدخول في أبوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة ...

لكن هل من المعقول ان نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر ؟ الجواب ان قصيدة النثر قد تلجأ الى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف لكن ، كما تقول سوزان برنار ، « شرط أن ترفع منها وتجعلها « تعمل » في مجموع ولغايات شعرية ليس الا » . وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية ، يبطلان أدوات الروائي والخطيب والناقد توصلهم عبر تسلسل من الآراء والحجج الى هدف واضح ومعين ، الى الحسم في شيء .

هنا العناصر النثرية تدخل في « كتلة لا زمنية » هي قصيدة النثر ، وتغدو مجردة من وظائفها السابقة .

كل هذا بحاجة اى تفصيل وتحديد أوضح لا يتسع لهما المجال . النثر وارتفاع مستواه(١) كان ، عندنا ، التمهيد المباشر ، ومما ساعد ايضاً ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه ، والاحساس بعالم متغير يفرض موقفاً آخر ، الموقف الذي يفرض الشكل على الشاعر . ثم هناك الوزن الحر ، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت ، الذي عمل منذ عشر سنين على زيادة تقريب الشعر من النثر . ونلاحظ هذه الظاهرة بقوة عند جميع الشعراء العرب الشيوعيين ، والواقعيين ، الذين اقتربوا من النثر لا في أسلوبهم ولغتهم فحسب بل في الجو والأداء ، بينما نلاحظ عند فئة أخرى هي فئة شعراء « المستوى » اقتراباً من النثر من حيث تبسيط الجملة والتركيب والمفردة ، وتبقى التجربة أو الموقف فى « عصمتهما » الفنية الصعبة(٢) .

---

(١) فؤاد سليمان خاصة . واعتقد أن نثر الياس خليل زخريا أقرب الى مفهوم القصيدة من معظم نثر فؤاد سليمان .

(٢) النقيضان في هذا المعنى شاعر كعبد الوهاب البياتي من الأول ، ويوسف الخال من الآخرين .

هذه العوامل وسواها كالترجمات عن الشعر الغربي خاصة ، جعلت بزوغ النوع الجديد ممهداً بعض الشيء ، على صعيد الشكل بالأقل ، وإن لم تتهيأ له الأذواق حتى الآن التهيؤ الطبيعي .

يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر الى مجال ليس متوافراً . وإنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان « قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا » للكاتبة الفرنسية سوزان برنار(٣).

لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر ، أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر ، شروط ثلاثة : الايجاز (أو الاختصار) ، التوهج ، والمجانية . فالقصيدة ، أي قصيدة ، كما رأينا ، لا يمكن أن تكون طويلة ، وما الأشياء الأخرى الزائدة ، كما يقول بو ، سوى مجموعة من المتناقضات . يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الأشراق ، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة . وهذه الوحدة العضوية تفقد لازمنيتها ان هي زحفت الى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها . ان قصيدة النثر عالم « بلا مقابل » .

وفي كل قصيدة نثر تلتقي معا(٤) دفعة فوضوية هدامة ، وقوة تنظيم هندسي . لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضا على الصرامة والقيد، البست هي وحتى الآن تلك التي طالب بها رمبو حين أراد « العثور على لغة (...) تختصر كل شيء ، العطور ، الأصوات ، والألوان » ، وبودلير ، عندما قال انه من الضروري استعمال شكل « مَرِن ومتلاطم بحيث يتوافق وتحركات النفس الغنائية ، وتموجات الحلم، وانتفاضات الوجدان » ؟ انها الرفض والتفتيش ، تهدم وتنسف الغلاف ، القناع،

(٣) كان أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية ، في العدد الرابع من مجلة « شعر » ، ١٩٦٠ .

(٤) أول وأفضل مثال على ذلك قصائد رمبو النثرية .

والفل . انتفاضة فنية ووجدانية معا ، أو ، اذا صح ، فيزيقية وميتافيزيقة معا . الكن هذه الفوضوية كانت لتبقى بجناح واحد عند رمبو لو لم يعطها الجناح الآخر : الهيكل . ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى ، من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة .

هذه الملامح تسمح لا بتبين النوع الجديد فحسب بل كذلك بتجنب ما ليس قصيدة نثر . على أن ثمة وجوها نسبية ظهرت وتظهر متبدلة وفقا للتطور ، وهذا التبدل هو من ضمن ما توفره قصيدة النثر من حرية شاسعة وامكانات لا تحصر في عمل الخلق وطلب اللانهائي والمطلق .

لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ولا ننعى التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه . كل مرادنا اعطاء قصيدة النثر ما تستحق : صفة النوع المستقل . فكما أن هناك رواية ، وحكاية ، وقصيدة وزن تقليدي ، وقصيدة وزن حر ، هناك قصيدة نثر . لا نريد ولا يمكن أن نقيد قصيدة النثر بتحديدات محنطة . ان أهميتها لا بالقياس الى الانظمة المحافظة في الشعر وحسب بل بالقياس الى اخواتها من الانتفاضات الشعرية كالوزن الحر ، انها أرحب ما توصل اليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد. لقد خذلت كل ما لا يعني الشاعر ، واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة . رفضت ما يحول الشاعر عن شعره التضع الشاعر أمام تجربته مسؤولا وحده وكل المسؤولية عن عطائه ، فلم يبق في وسعه التذرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدادها ، ولا بأي حجة برانية مفروضة عليه . ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر . فعناصر الايجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية ، بمعنى أنها ليست للاعجاز ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أي تفاهة فتعطى قصيدة نثر . لا . انها الاطار أو الخطوط العامة

للأعمق والاساسي : موهبة الشاعر ، تجربته الداخلية ، وموقفه من العالم والانسان . وهذه « القوانين » نابعة ، كما يخيل الي ، من نفس الشاعر ذاته . لقد استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر ، ورؤي ، بعد كل شيء ، انها عناصر « ملازمة » لكل قصيدة نثر نجحت ، وليست عناصر مخترعة لقصيدة النثر كي تنجح .

لكن حتى هذا الانسجام بين الشروط والشاعر ليس نهائيا . ليس في الشعر ما هو نهائي . وما دام صنيع الشاعر خاضعا أبدا لتجربة الشاعر الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا ما أو قوانين ما أو حتى اسسا شكلية ما ، هي شروط وقوانين واسس خالدة ، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال . القاعدة القديمة : العالم لا يتغير ، باطلة . ومثلها جميع المواضعات المتعلقة بالانسان . الشاعر ذو موقف من العالم . والشاعر ، في عالم متغير ، يضطر الى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد . لغة « تختصر كل شيء » وتسايره في وثبه الخارق الوصف الى المطلق أو المجهول . أقل عقدة شكلية تعطل انطلاقه وتحرف وجهته . أبسط هم خارجي يسرق من وحدة انصبابه على الجوهر . واخطر من ذلك كل العقد والسنن حين تكون جاهزة ، وذات تراث طويل ، اي ذات قوة أقدر على ايقاع الشاعر في حبائلها بما لها من اغراء (اغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل) . وهذا ما يحدث للشاعر العربي مع الوزن والقافية وشعره القديم ، وقطع هذه المرحلة يقتضي جهدا فائقا لا من أجل الرفض النظري لها فقط بل كذلك النجاح في التخلص من رواسبها ، ورواسبها شكلية وضمنية . واذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت يفر من الأقماط . غير أن أبواب الشعر الصافي ، عالمه الجديد الذي عاد اليه ، لا تنفتح امامه ما لم يحسن مخاطبتها ، أو هي ، اذا انفتحت ، لابد للشاعر أن يضيع في الداخل ما لم يكن يعرف تبين عالمه وبلورته . اللغة ... انه في حاجة دائمة الى خلق دائم لها . لغة الشاعر تجهل الاستقرار لأن عالمه كتلة طليعية . أجل .

في كل شاعر مخترع لغة . وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموحه ، لكنها ليست باتة . سوف يظل يخترعها .

ما يسمونه الازمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانسجام . انه تكملة السعي الذي بدأ منذ قرن لا من أجل تحرير الشعر وحده بل أولاً لتحرير الشاعر . الشاعر الحر هو النبي ، العرّاف ، والإله . الشاعر الحر منلق ، ولغة الشاعر الحر يجب ان تظل تلحقه . لتستطيع ان تؤكبه عليها بالموت والحياة كل لحظة . الشاعر لا ينام على لغة .

شاعر قصيدة النثر شاعر حر ، وبمقدار ما يكون انسانا حراً ، أيضاً تعظم حاجته الى اختراع متواصل للغة تحيط به ، ترافق جريه ، تلتقط فكره الهائل التشوش والنظام معاً . ليس للشعر لسان جاهز ، ليس لقصيدة النثر قانون أبدي .

نكتب لتقطع مرحلة ، وما نكتبه ينطوى ، يُحرق . ما لم نكتبه ولم نعرفه ولم نغص بعد فيه ، هو الهمّ .

يجب أن أقول أيضاً إن قصيدة النثر — وهذا إيمان شخصي قد يبدو اعتباطياً — عمل شاعر ملعون . الملعون في جسده ووجدانه . الملعون يضيق بعالم نقي . إنه لا يضطجع على أرث الماضي . إنه غاز . وحاجته الى الحرية تفوق حاجة اي كان الى الحرية . انه يستبيح كل المحرمات ليتحرر . لكن قصيدة النثر ، التي هي نتاج ملاعين ، لا تنحصر بهم . أهميتها أنها تتسع لجميع الآخرين ، بين مبارك ومعافى . الجميع يعبرون على ظهر ملعون .

نحن في زمن السرطان . هذا ما أقوله ويضحك الجميع . نحن في زمن السرطان : هنا ، وفي الداخل . الفن إما يجاري أو يموت .

لقد جارى ، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد : حين نقول رمبو نشير الى عائلة من المرضى . قصيدة النثر بنت هذه العائلة .

نحن في زمن السرطان : نثراً وشعراً وكل شيء . قصيده النثر خليقة هذا الزمن ، حليفته ، ومصيره .

خريف ١٩٦٠   أ . ح

المصدر: مقدمة ديوان «لن» أنسي الحاج ، ط٢، المؤسسة الجامعية ـ بيروت ١٩٨٢ . صدرت الطبعة الاولى للديوان عام ١٩٦٠ .

- ١١ -

بين القراء والشعر

ممدوح عدوان

- ١٩٤١ -

حين ما تكتبه هو ذلك الذي تكتبه وكأن أحدا لن يقرأك .... ذاك الذي تكتبه باطمئنان وكأنك تعترف ... كأنك تتعرى .. كأنك تضع نفسك المحملة على طاولة وتشرحها وأنت مقفل على وحدتك الباب ونوافذ البيت .... بلا خجل .. بلا خوف .. بلا حساب لأحد .

تدخل الى البيت وكأنك تريد أن تبكي .. كأنك كنت تخجل من الناس أو تخافهم .. وفي البيت تتناول قلمك وتبدا عملية التعرية والتشريح .

بعد قليل تبدأ الكتابة بحرية وعفوية ... تنسى كل شيء الا شيئا واحداً يتدفق كالنزيف .. كالتعرق .... دون اعتصار و - يكاد يكون - دون أن تدري .

قد يمارس الآخرون عليك ضغطا ، وانت في هذه الحالة ، دون ان تشعر أو يشعروا ، يمارسونه بحبهم ... باعجابهم ... باستهزائهم .. بأي موقف « تدري » أنهم يتخذونه من كتابتك .

حبهم يضغط عليك دون أن تدري .. انه يمسك بك ويسمرك عند الكلمات التي أحبوها ... عند الافكار التى يريدونها واستهزاؤهم قد

يدفعك الى تجنب أشياء كنت تريدها وتقتنع بها . . . أو يدفعك الى طرح أمور لا لزوم لها الا الرغبة المجردة في تحديهم .

مجرد احساسك بهم ، لحظة الكتابة . . احساسك بتوقع شخص ما تعرف أنه يترقبك ـ وليس بالضرورة يراقبك ـ يجعلك تتعثر . . وتتلعثم وتفأفيء . كأنك تود السير بخطى لا تدري كيفتيتها لأنك لا ترسم خطواتك ويشعرك أحدهم أنه يرقب قدميك . . عندها لن تستطيع أن تسير سيرا طبيعيا .

الالتزام ؟

هل قلت شيئا يتنافى والالتزام ؟

ان لم تعط في حالة كهذه أدبا ملتزما فانك لن تعطي التزاما صادقا في حياتك . . وربما لن تعطي شعرا . فالالتزام ليس استجداء التصفيق . والاهتمام بالناس لا يعني كتابة قصائد التعزية . هذه ليست وظيفة الشعر . للشعر وظيفة واحدة هي : « الدفاع عن انسانية الانسان في هذا العالم » كما يقول الشاعر فوزنيسنسكي .

والفنان المبدع هو الانسان الصافي . وسعيه نحو النضج هو سعيه نحو هذا الصفاء . . نحو أن يكون « الكل » في نفسه . انه السعي نحو كشف الحقيقة : حقيقة نفســه . . . حقيقة كونه « انسانا » . حقيقة انسانيته . ولهـذا يتساقط الكثيرون في طريق النضج . . وذلك حين ينفصل التطور الشكلي عن التطور في المضمون . . أو عندما تكون أفكارهم الجديدة ملصقة على حياتهم ولا تكون نابعة منها .

الفنان الحقيقي هو الذي يصل الى نهاية المطاف . . . وهو الـذي يغوص الى القرار . . يصبح هو « الانسان » وليس مجرد محمد أو حنا أو يوسف أو جورج . . يصبح الجذر الحقيقي للانسان في عالم من هذا النوع . . في بيئة من هذا النوع . . . وضمن علاقات من هذا النوع . . .

جميع هذه الشروط المحيطة بالانسان يجب أن يخترقها الفنان . أي أن الفنان ليس — في فنه — انسانا مشروطا . انه قد اخترق شروطه وسبر غورها ... ووصل الى المكان الذي يستطيع منه « رؤية » كل شيء .... اكتشاف هذه العلاقات اكتشافا واعيا .

وحين يرى نفسه مضطرا ، رغم صفائه ، أن يعيش ضمن هذه الشروط والعلائق التى اكتشفها تبدأ أزمته كانسان ... وتتحدد غربته التي تقضي عليه بالتحدي . الشعر الحقيقى يجب أن يصدر عن هـذه الأزمة والا كان منافقا أو مقصرا أو كانت التجربة الشعرية مغامرة نظرية لا ارتباط لها بالحياة .

ان الفنان اذ يكتشف صفاءه .. يكتشف عكر العالم .... وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم .. وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم : يولد الفن . ومن هنا وجب أن يكون الشعر نتاجا ذاتيا بحتا .. وقيمة الشعر تتحدد بصفاء الذات المولدة للشعر .... وبمدى مقدرتها على أن تكون « الكل » : أي التربة التي تحوي جذور الناس .

هذه الشرارة احتراق داخلي .. ولا بد لهذا الاحتراق من الخروج الى المجموع لأنه ناجم عن الاصطدام بهم ... ولا بد له من الخروج بقوة تحددها رغبة الفنان في أن يكون مفيدا لهذا العالم .

وحين تقف العقبات أمام الفن تحتقن الشرارة في صدر الفنـان وتشكل خطرا عليـه .. ولذلـك انتحر همنغواي وستيفان زفايـغ ومایاكوفسكي ، ولكن لا ينتحر شبلي وبايرون وجون أوزبورن هربوا من بـلادهم .

ان الفن ينبع دائما من هذا الصدام ... من الرغبة في أن لا يفقد الانسان صفاءه . ويصبح هـذا الهم — الذاتي — جذرا لهموم النـاس جميعا .. مهما تغيرت ظروفهم وشروطهم وأزمانهم وامكنتهم . ولهـذا

تستمرُ قيمة المبدعين من امثال شكسبير وكازانتزاكي والمتنبي والشريف الرضي والحطيئة . ان لديهم الشيء الذي يكمن في كل انسان . لقد عالجوا هذا « الشيء » ضمن اطار ظروفهم ومراحلهم .. لكننا ما نزال نرى ملامحنا فيهم ومهما تغيرت الأزمة من حب الى جوع الى البحث عن عقيدة .. والى غير ذلك .

ولهذا ، أيضا ، يموت الفن المهتم بالأمور اليومية وبالمشكلات السطحية . ان الفنان الحقيقي لا يهتم للملابس المتسخة .. بل يهتم للقذارة الكامنة في نقي العظام وللدماء المنتنة في الشرايين ... ولا يهتم لحاجة الانسان الى لفافة تبغ إلا اذا رأى فيها دليلا على حاجته الى الخبز والجنس والحرية والوجود الحقيقي . وقدرته على هذا الاهتمام ناجمة عن قدرته على رؤية عكر العالم .. ولذلك بقي رامبو والحطيئة فنانين أصيلين .

✱ والفنان يعطي لأنه لا يستطيع الا أن يعطى .. انه لا يستطيع السكوت .. وعطاء الفنان كالجرب .. كلما حككته كان عليك أن تحكه أكثر ويصبح غير قادر على التوقف عن الحك .. والعطاء .. وحتى لو كان العطاء سابقا لزمنه .

إن الشعر يكتب لأنه ليس بزمني . انه قادر على خلق زمنه . والشاعر يكتبه لانه يصبح مثل حلاق الملك الذي كان الوحيد الذي يعرف بحقيقة اذني الملك بحكم مهنته (وكانت للملك أذنان كأذني الحمار) . وخاف أن يقتله الملك ان تكلم ، وضاق بما يعرف . انه لا يستطيع احتباسه في صدره .. فمعرفته لا تعني شيئا ان لم تصل للناس . لكنه يخاف القتل . فلجأ الى شاطيء النهر . وأخذ يحفر كل يوم حفرة في رمال الشاطيء يقول فيها : « للملك أذنان كأذني الحمار » ثم يردمها . ومرت الايام فنبت القصب من هذه الحفر . وصار القصب ، كلما مرت فيه الريح ، يصيح : « للملك اذنان كأذني الحمار » . فرغبة

الحلاق في القول هي رغبة الشاعر في قول ما رآه من جديد ... انها الرغبة التي جعلت أرخميدس يصرخ ــ رغم أنه كان وحيداً ــ « وجدتها ! » .

هذه الرغبة هي التي تجعل الفنان يبحث عن الآخرين ــ رغم أنه ينساهم لحظة يخلو لعملية الخلق ــ الا أن عملية الخلق ذاتها هي الدليل على البحث غير المباشر عنهم . وحين تختلف سمات الفنانين انما تختلف باختلاف طرقهم في البحث عن الآخرين ... في البحث عن مادة مشتركة تصل الشرارة عن طريقها اليهم . لذلك كان البحث ــ اضافة الى الكلمة عن التاريخ والفولكلور والاسطورة والحوادث اليومية . لكن الفن نتاج « الانسان » غير المشروط . لكنه في توجهه الى الآخرين لا بد له أن يمر بشروطهم . وان كل تطور يلحق بالفن تكمن وراءه حقيقتان : البحث عن الذات الصافية والبحث عن الآخرين .

✶ ويمتاز الفن عن غيره من الكتابات المعالجة بأن الفنان حين يخلق ــ وخلقه دائما صرخة غبطة أو تحذير أو احتجاج ــ انما يخلق منطلقا من أزمة . انه « في » الأزمة ليعانيها و « خارج » الأزمة ليطرحها في نتاجه . ان الصرخة كصرخة أولئك الذين ابتنوا قصرا كبيرا على جبل ــ كما كتب الشاعر الامريكي ستيفن كرين ــ وحين وقفوا في الوادي ليتأملوه سقط عليهم فسحقهم . وقلة فقط هم الذين استطاعوا الصراخ . وهؤلاء هم الفنانون .

ان قيمة صرختك تتحدد بمقدار ما تحوي من معاناة المجموع المعرض للسحق أو لأنك ترى القصر يهوي وهم لم يروه .. وبالتالي بمقدار ما تحويه صرختك من صدق في انذارهم (وانذار نفسك) . والفارق كبير بين من يصرخ لأن ثيابه ستتسخ وبين من يصرخ لأنه يواجه الموت . ان الناس يستمرون في سماع هذه الصرخة آلاف السنوات اذ كانت تحوي في داخلها ألما « انسانيا » واذا كانت دليلا عن التعلق بالحياة وعلى الرغبة في « الدفاع عن انسانية الانسان في هذا العالم » .

ولكي تحتوي صرختك على صرخاتهم كلها يجب أن تكون ايجابيا ــ في الحدث ــ ومنفصلا عنه . فالتفاعل الايجابي مع الامور هو عملية اكتساب حرارة ، الكنه ، بالمقابل عملية تقليص الرؤية . هناك خشية دائمة من أن تتحول الى جزء بين مجموعة الأجزاء .. الى جندي في العرض الكبير فالمشترك في العرض غير قادر على رؤية العرض ككل . عليك أن تبعد قليلا لئلا يجرفك التيار ... على أن لا تبتعد الى الحد الذي يفقدك البعد المقدرة على الرؤية ايضا .. أي انك ستحاول أن تبقى في العرض وأن تبتعد عنه . كأنك تريد أن تراقب غضبك في المرآة . ان غضبك المنفعل يتلاشى مع المراقبة الواعية . وعليك أن تصفو بحيث يصبح الفضب منبثقا من وعي . يصبح غضبا واعيا يمكنك مشاهدته في المرآة . وهذه معجزة الفن .

الرغبة في الوصول الى الناس هي سر اهتمام الناس بالفن . كما أن الفن من خلال هذه الرغبة يحدد وظيفته ، غير أن الرغبة في الوصول الى الآخرين ، حين تصبح تسابقا ، يسقط الفن . ان البحث عن القاريء قد قاد الى التدجيل عليه . فوقع القاريء والفنان والفن ضحايا هذا البحث .

لقد أقيم جدار بين الجيل والفنان وبين الأفكار الجديدة الجادة . هذا الجدار هو السطحية .. هو تعويد القاريء على القراءة السهلة اللامسؤولة . وهذا يفسر لنا سرعة انتشار القصص الجنسية والبوليسية . ويفسر لنا ، اكثر ، تدفق أكثر من مئة الف قصيدة حول النكبة الفلسطينية لم تستطع أن تضيف شيئا الى وعي الناس أو الى تطور الفن اذا لم نقل انها أعاقت هذا التطور . هذا النوع من النتاج كان يعتمد على الاطمئنان الى القاريء . أو التدجيل عليه أو الاستهزاء به . أو استجداء تصفيقه . بحيث استطاع هذا النوع أن يهيمن على السوق الأدبية وان يطغى على عقول الناس .

لكن هذا « الفن » ـ ان صحت التسمية ـ قد تحول الى وسيلة لتعطيل قدرة انساننا العربي على التفكير والتطور .

ان القاريء لم يواجه بالحقيقة بعد . ولذلك ضاع الشعر والقاريء معا . ولا بد من المواجهة والاحتمال .. لا بد من الصبر وبذل الجهود للوصول الى فن حقيقي من خلال قاريء حقيقي .

ممدوح عدوان

المصدر : مقدمة المجموعة الشعرية الأولى للمؤلف ، الظل الأخضر ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٦٧ .

- ١٢ -

لماذا نكتب الشعر ؟

نزيه أبو عفش

لماذا نكتب الشعر ؟

في عالم مدجج بالأسلحة والطغيان والمقابر والأوبئة .. ماذا يستطيع الشعر أن يفعل ؟ ماذا تستطيع براءة الانسان ؟!

من طروادة الى حرب الأفيون ، من هيروشيما الى ملاعب سانتياغو ، من الهواء الأصفر الى الكرسي الكهربائي ، من الرق المستفحل الى اختبارات التربة القمرية ، من مصارعات روما القديمة الى مجموعات الأرض المستشرية .... ماذا يستطيع الشعر أن يفعل ؟!

حروب مدهشة وميتات غير مفهومة ، أكاذيب فاضحة تبدل ألبستها كما تتبدل نصب الأبطال وأسماء الشوارع واتجاهات رصاص الحرب .

عالم مصنوع من المصادقات والبراكين والقواعد العسكرية واتفاقيات نزع الأسلحة !! عالم ممتلىء بالأسماك والقمح والخراف وبساتين الفاكهة .. ولكنه قائم على مصادقة !

عالم يعد له حجم الأسطورة الغابرة .. ولكنه مايزال غامضاً .

عالم مبعثر ، يستطيع طفل أن يرتبه على نحو اجمل ، تستطيع امرأة عاقلة اختصار مساحات مقابره وأعداد حروبه .. ويستطيع

شحاذ خرف ، لا يعرف جداول الضـرب ، أن يوزع ثرواته ويحـل مشكلة الجوع بين أبنائه وشعوبه .

عالم تستطيع حكمـة ما أن تحوله الى ملكوت فاتـن ، وتستطيع قنبلة أن تجعله هبـاء .

الحكمة عزلاء والقنبلة نتاج العقل !! لا المؤرخون ولا علماء الذرة ، لا الأباطرة ولا مديرو البنوك ، لا أديسـون السـاحر ولا أنشتاين المرح ، لا إقليدس ولا طائرة الكونكورد .. لا أحد ، لا أحد استطاع أن يجعل الحيـاة عادلة والعالم متوازناً ، لا أحـد ... لا أحـد : لهـذا يكتب الانسـان الشعر .

هل رأيتم إنساناً أعزل ، حزيناً ، مستوحشاً ؟ هل عرفتم العزلة والحزن والوحشة ؟ ! ذلك الانسان وتلك اللحظة .. هما الشعر .

طهارة الانسان في مواجهة تلوث عالمه ، طموحه الى الحياة في مواجهة موت بحجم الكرة الأرضية ، براءته في مواجهة الجحيم : هكذا يكتشف الانسان الشعر .

الرصاصة « العادلة » التي يدافع بها انسان عن نفسه ... تقتل إنساناً آخر وتصنع حزنـاً . السجون التي تتحفظ على المجرمـين ومروجي الأوراق النقدية الزائفـة ... تصنع نسـاء باكيات وأطفالا جياعـاً . المقاصل التي تمسح أعنـاق القتلة تصنع أرامـل وأيتاماً وبكاء !! .. وإذن ، فمن يستطيع أن يحـل مشكلة البكـاء والحـزن وألبسـة الحداد ؟

مشكلة الانسان – إنساناً ... من يستطيع أن يحلها ؟ !

لا أحد ، ولا شيء : هذه قضية الشعر
....

يتشبث الانسان بحياة يعرف أنها ملأى بالموت ، حياة يعرف مقدار رداءتها وجبريتها واعوجاج منطقها ، يعرف الى أية درجة تنعدم العدالة والأمل فيها .. ولكنه يتمسك بها ، يطمح اليها نظيفة ومبردة وقابلة للعيش .. يطمح اليها محكومة بالعقل .

ــ ولكن العقل يبتكر القنبلة !!

يطمح اليها ممكنة وعادلة وغنية بالحب ..

ــ وأما الحب .. فلا يستطيع أن يكون عادلا !

... طموح الى المستحيل : ذلك هو الشعر .

ماذا يستطيع الشعر أن يفعل إذن ؟

ماذا يريد أن يفعل ؟

تعالوا نتخيل عالماً عارياً من الزهرة والبلبل وزرقة السماء ، عالماً أعزل من الغناء والموسيقى وتنهدات الحب ، عالماً سليماً .. سليماً ، مستوياً وأجرد ، ساكناً وبريئاً من النبض ؛ تعالوا نتخيل فردوساً خاوياً :

هناك لا يكون الشعر .

الزهرة .. ماذا تريد أن تفعل غير أن تتفتح وتشم ؟

العصفور .. بغير أضحته وغنائه ، أية بطولة يريد أن يقترف ؟

الموسيقى .. غير أن تكون مسموعة ، ماذا تريد ؟

لا الزهرة ولا العصفور

لا الموسيقى ولا زرقة السماء

لا التنهيدة ولا القبلة

لا شيء ، لا شيء أبدا يريد أن يكون شيئا آخر :

هـــذه عدالة الشعر

شفتان آخذتان هيئة قبلة موشكة : أليستا عادلتين ؟

عصفور يغني على اطار نافذة : أليس عادلا ؟

اغنية تجعل الانسان يسترسل في الحب والنظافة وارادة الحق ، كل هذا وكل ذاك .. أليس عادلا ؟!

من يريد استبدال شفة بخنجر ؟ زهرة بقنبلة ؟ أغنية حب بكلمة « نـــار » ؟

القصيدة .. هذه أسئلتها .

....

أن يربح نفسه ويخسر العالم : هذه مأثرة الشاعر .

يطمح الى حياة يعرف مقدار عبثها ، ويقامر في سبيل هذا الطموح: هكذا يربح نفسه ، هكذا يكون عادلا ويختار الجلجلة . لكنه ، حتى وهو يصرخ :

« يا الهي .. لو تعبر عني هذه الكأس » .. يكون قد أدرك أن خلاصه مستحيل وموته موشك .. ويقرر :

« لتكن مشيئتك ، لا مشيئتي »

طموح الى العدالة : هذا ما يجعل الشعر مخيفا . عدالة لا يفسدها الحب ، كرة أرضية عارية من البنادق والأوبئة والأكاذيب وأسباب الحزن ، نشيد كوني واحد ، أطفال لاينامون جياعاً ونساء لايكبكين ، منازل غير مهددة بالرصاص ، أكف لا تعرف الا أن تلوح وتشد على أكف أخرى ، بشر يهتفون لعدالة بلا أسلحة .. وسلام بلا جثث :

هذا هو طموح الشعر .

او ليس طموحا الى الانسان ؟

أوليس عموحا الحياة في متناول اليد ؟

.. ولهذا هو مطموح مستحيل .

....

رجال نيرون ذهبوا بعيدا ، ذهبوا بعيدا جدا .. وتبدد دخان روما المحترقة . هيروشيما وناغازاكي خلعتا حدادهما الذري الفاضح . دماء المصارعين نشفت وانقرضت سلالات الأسود الرومانية المعدة لتسلية الأباطرة . لكن ... لم يتبدل شيء ، لم يتبدل شيء !!

ذاكرة التاريخ متفائلة .. أما الشعر فذاكرته سوداء دائما ، وعيناه أيضا . تستطيع روما أن تستيقظ من رمادها ، ونيرون يستطيع أن يكون منسيا . هيروشيما تستطيع الا تكون عاتبة .. وأنشتاين مصابا بالندم الشديد !!

وأما الشعر .. أما الشعر ، ذلك الطموح الفاجع ذو الذاكرة السوداء والعينين المفعمتين بالدخان والحرائق ونحيب النسوة ومعسكرات الاعتقال .. فيستطيع أن يعيد النظر في ذاكرة روما المتسامحة ، يستطيع أن ينظر بعينين شديدتي السواد الى ماض يتكرر ويزداد قتامة .. تتبدل أسماؤه وعصوره وحلبات « عدالته » ويريد أن يكون اسمه : المستقبل !!

تذهب روما وتجيء روما جديدة ، تذهب الحلبات وعربات القتل والشبـاك وعنابر الأسـود الجائعة .. وتجيء ملاعب سانتياغو لتكمل الصورة وتزيد عليها !!

هكذا يتسامح التاريخ ويزور صورة مستقبله . أما الشعر فله أن ينظر الى ذلك المستقبل بعينين معصومتين عن التفاؤل . الشعر أن يرى روما ذاهبة لاحتلال المستقبل .. وله أن يكون عادلا .

والعالم ، أيضا ، أن يحتفل بمستقبله الناصع ويحرق البخور من أجل أن يكون ذلك المستقبل سليما ومعافى ، عاقلا ولا آثام لديه ، بريئـا من الحرائق والدخان والفجائع : بريئا من الشعر .

وليذهب العالم الى مستقبله ذاك : سيكون الشعر بانتظاره أيضا .

.. ولا بأس . ستكون روما قد حملت معها الى المستقبل دخانهـا وخوذات قتلاها ، أبطالها ومقاصلها ، كبرياءها الزائفة ودموع رجالها .. ويكون الشعر قد حمل معه الموسيقى والزهرة ، الأغنية ونداء العصفورة، زرقة السماء وتنهدة العاشق .

روما ذاهبة لتتبدد .. والقصيدة ذاهبة لتبكي .

ودائما .. من أجل حياة عادلة . ودائما من أجل روما جديده غير قابلة للاحتراق . ودائما ... من أجل مستحيل !!

ما أفظع طموح العالم

ما أحزن طموح الشعر .

وحتى لا تكون روما نادمة ستحمل معها شعراءها ومهرجيهاوحاشيته أباطرتها . وبهذا تكون روما قد أخطأت مرتين :

أولا لأنها لم ترد أن تكون لطيفة فتذهب مبكرة الى النوم .

وثانيا لأنها ما تزال تعتقد أن الشعراء يؤخذون ضمن عتاد الحملة ومؤونة الرجال والجواري وبغال الجر !!

الشعر لا يريد أن يبكي في ركاب أحد . لا يريد أن يتحول الى عباءة تدفيء جذع أحد .. حتى ولا الى تاج على رأس أحد :

لحسابه الخاص يبكي الشعر . من أجل عالم خاص ، طاهر ومستحيل . وله ذاكرته السوداء ومزاجه الكالح .. وله صليبه وقيامته .

....

الدروب جميعا ذاهبة الى روما .. وروما ذاهبة الى النار .

ولروما ، في كل الطرق ، حرائقها ودخانها ومستقبلها الزائف . لروما ندمها وذاكرتها المتسامحة .

وللشعر أن يظل مخيفا . وللشعر أن يظل خائفا . وله أن يرى ماضي روما في حلة جديدة بيضاء يسمونها مستقبل العالم . وله ، بين هذه الطعنة وتلك ، بين هذا الصليب وتلك القيامة ، الا يسلك الطريق الى أية عاصمة ...

للشعر أن يذهب الى الحياة .

دمشق ــ ١٩٧٧ **نزيه ابو عفش**

المصدر : ايها الزمان الضيق ايتها الارض الواسعة ...

مقدمة الديوان : اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ ١٩٧٨ .

شــهادات وتجــارب شــعريــة

- ١ -

ســحر العبقرية ، الشعر

شــفيق جبــري

١٨٩٨ –

أما وقد فرغت من الكلام على أول عهدي بنظم الشعــر ، وعلى الشعر الوطني والشعر الغنائي ، والمراثي ومذهبي في النظم ، من حيث وحدة القصيدة وصيغتها ، والفكر الرياضي في أدبنا ، أما وقد جمعت في هذه الفصول ما أمكنني جمعه مما بقي في الذهن من ذكريات تجاربي في الشعر ، فقد لزمني بعد هذا كله — على ما أظن — أن أتكلم على الشعر بوجه عام ، ما هو هذا الشعر الذي انصرفتُ إليه من أربعين أو مــن خمس وأربعين سنة ؟

قد تكثر التعريفات ، وقد تختلف وجوه هذه التعريفات ، ولكني أرجع الى أيام الدراسة ، حتى لا أضيع في تعريفات الشعر ، أرجــع ألى الأيام التي عرّفوا لنا فيها الشعر ، فقد كانوا يقولون لنا ونحن ندرس الأدب الفرنسي : أن الشعر ومعناه في اليونانية « الإبداع » ، إنما هو في متعارف الاصطلاح : الفن الذي يستخدم الألفاظ المتناسقة في تصوير الجمال ، أي في تصوير أفكار وعواطف لاصقة بما يناسبها من الصور . الغرض من الفنون بمجامعها تصوير الجمال ، ومعنى هذا التصوير الإفصاح عن فكر من الأفكار ، أو عن عاطفة من العواطف ، على أن تكون هذه الأفكار والعواطف قد كسيت ما يشاكلها من ضروب اللباس ، والتأليف بين الأفكار والعواطف وبين قوالبها إنما هو من

عمل الخيال ، أي خيال أصحاب الفنون ، فإذا خطر على بال واحد منهم موضوع من الموضوعات وقع في حالة أشبه شيء بالوحي ، يرتفع فيها الى جو أعلى من جو العامة ، ويحلق في سماء أمد من سمائهم ، فيغترق الموضوع ذهنه ، وفي هذه الأثناء تنكشف له الأفكار في شكلها الحسي ، فينزل الوحي عليه .

وعلى هذه الصورة الفنون كلها متماثلة ، وإنما تختلف باختلاف الوسائل التي يتوسل بها أصحاب الى بيان أغراضهم ، فالمصور يلجأ الى الخطوط والألوان ، وصاحب الموسيقى يرجع الى الألحان والأصوات، والشاعر يعمد الى الألفاظ . قال « أناتول فرانس » في سحر الألفاظ : قلق الشعراء لذيذ ، فلا ترثوا لهم ، إن الذين يغنون يعلمـن كيف يخلعون حلة بيضاء على سواد قنوطهم ، فلا سحر إلا سحر الألفاظ ، فالشعراء يتعزون كما يتعزى الأطفال ، وما عزاؤهم إلا الصور .

لا يتم الشعر بالأوزان والتقفية ، وإنما يتطلب صوراً ، لأنـه بالصور وحدها يستطيع أن يخلع على الأفكار لباساً محسوساً . فالشعر مهمته نقل المجرد الى المحسوس ، أي نقـل الفكر الى الإحساس ، فبدلاً من أن يدرك الفكر بالكلام ، فانه يدرك بالحواس ، وعن هـذا تنشأ الإستعارات ، والمجازات ، والتشبيهات ، والكنايات وغير ذلك ، عن هذا ينشأ تناسق الألفاظ والمعاني ، فتكثر الأصوات في الشعر ، وتشتد الحركات ، مثل تهديد اليد وزفرة الصدور ، وما شابه ذلك من حركات الجسم كله .

لا يكون الشعر إلا اذا جمعت ألفاظ متناسقة ، وكانت هـذه الألفاظ تتضمن صوراً تناسب المعاني التي تصورها ، فلا تزداد الأفكار والصور تناسباً ، ولا تزداد الألفاظ من جهة ثانية تناسقاً ، سواء أكان هذا التناسق في الألفاظ نفسها أم كان في الأفكار وفي الألفـاظ التي تمثلها ، إلا ازداد الشعر كمالاً .

قد يكون الشعر في مندوحة عن الأوزان مادام الشاعر يستطيع أن ينسق كلامه من دون وزن ، إلا أن الأوزان نافعة ، لأن الالفاظ الموزونة أشد تناسقاً ، دع عنك أن هذه الأوزان تجعل لكل نوع من أنــواع الفكر والعاطفة لغة خاصة ، فلكل جنس من أجناس العروض مقام ، وإذا أمكن أن يكون شعر دون أبيات موزونة ، ولا أقول دون تناسق ، أو إذا أمكن أن تكون أبيات موزونة دون شعر ، فلا بد لنا في كل حال من اعتبار الأوزان ، قال : « شينيه » في كتابه « علم الجمال » :

« البيت من الشعر ماهو إلا لباس ، ولكنه لباس طبيعي لطيف ، تلبسه الفكرة الشعرية ، البيت من الشعر جناح يعين هذه الفكرة على الإرتفاع من الأرض ، ويحول دون تلطخ بردها القشيب بالوحل ، البيت من الشعر إنما هو المثل الأعلى للكلام » .

وقال ابن رشيد في « العمدة » :

« فإذا أخذه ، أي إذا اخذ الشعر ، سلك الوزن ، وعقد القافية ، تألفت أشتاته ، وازدوجت فوائده وبناته ، واتخذه اللابس جمالاً والمدخر مالاً ، فصار قرط الآذان ، وقلائد الأعناق ، وأماني النفوس ، وأكاليل الرؤوس ، ويقلب بالألسن ، ويخبأ في القلوب ، مصوناً باللب ، ممنوعاً من السرقة والغصب » .

إذا كان لابد للشعر من الأوزان فهل من صلة له بالموسيقى ، لاشك في أن الغناء الذي يزيد في تناسق الكلام يزيد أيضاً في كمال الشعر ، وقد كان الشعر والموسيقى في بدء الجماعات متحدين ، فكان كل شاعــر صاحب موسيقى ، على أن اتحاد الموسيقى والشعر لا ينفع الشعر إلا اذا كانت الحان الموسيقى تصاحب في الشعر الالفاظ وحدها ، أما اذا حالت الموسيقى دون فهم الشعر امتنع الشعر ، ولم يزاول الناس الموسيقى في الأصل للموسيقى ذاتها ، ولكنها خادمة الشعر ، ولهذا لم تتكامل أغاني الأمم في بدئها تكامل الموسيقى في عصرنا هذا .

وهنا لابد لي من تلخيص هذا الأمر :

الموسيقى فن يختلف عن فنون الشعر ، وإن كانا يستخدمان الألحان في تصوير الجمال ، إلا أن الموسيقى تستخدم الألحان للألحان ذاتها ، فغايتها العاطفة موصولة بالألحان ، فكلما غرقت الموسيقى في تناسق الألحان وتجردت من الفكرة التي تصوها الفاظ هذه الألحـان كانت الموسيقى متكاملة ، أما الشعر فإنه على خلاف هذا الأمر ، فهو يعتبر اللحن بمنزلة علامة لنقل الفكر والصوة ، فاللحن ليس بغرض الشعر الحقيقي ، وانما حقيقة الشـعر الفكرة المحسوسة التي يمثلها اللحن للذهن .

للإفصاح عن الفكرة والعاطفة مذهب آخر من الكلام ، وهو النثر ، فالشعر يختلف عن النثر من وجهين ، من حيث المعنى ومن حيث المبنى.

أما من حيث المعنى ، فالمنظوم من الكلام غرضه تصوير الجمال ، أي جعـل الأفكار محسوسة فهو يصور الجمال للجمال نفسه ، فـلا تكون غايته إلا اللذة . ولكن النثر قد يكون من دون أن نجد فيه صيغة محسوسة للأفكار ، وإذا عني الكتاب في بعض الأحايين بالجمال ، فما هو إلا ليحصلوا على منفعة ما ، فهم يستفيدون من سحر الجمال مايمكنهم من التهذيب والإقناع وماشابه ذلك .

الشعر لا يعرض علينا الأفكار المجردة كما يفعل النثر ، ولكنـه يعرض علينا حقائق هذه الأفكار المحسوسة ، حتى نكاد ندرك الأفكار ذاتها وظواهر صيغها ، كل هذا في شـكل مرصوص ، كأنه بناء مبني لا خلل فيه ، فاذا قلنا : الربيع ، فإنا نفهم الذي يراد بكلمة الربيع ، ولكننا لانتصور شيئا في أذهاننا ، وأما إذا سمعنا البحتري يقول :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما

أدركنا الفكرة نفسها ، أي فكرة الربيع ، ولكن سحر العبقرية قد بعث في هذه الفكرة حياة ، حتى كأننا بمحضر شخص باسم الثغر ، ضاحك الوجه ، قد همّ بالكلام .

فالشعر غرضه أن يعرض الفكر في معرض ، فهو يتحامى التجريدات ومصطلحات العلم ، واستدلالات الفلسفة التى هي من خصائص النثر، فهي تجعل الشعر في عالم يختلف عن عالم الخيال ، وعالم الصيغ المحسوسة ، قال « أناتول فرانس » :

« يحق للعالم أن يطلب الينا أن يجهد ذهننا ، ويتنبه فكرنا ، ولكن الفن ليس له هذا الحق ، شأن الفن أن يلذك ويسرك ، ليس له غير هذا الشأن ، ولكنهم في هذا العصر قد خلطوا وخبصوا، فأحبوا أن يطبقوا في نتائج الأدب ما طبق من الطرائق في العلم ، على أن بين أنشودة من الأناشيد وبين الهندسة الوصفية بونا عظيما ، فالشعر غير الهندسة ، وما ينبغي للاذ الفن أن تكون منعبة الذهن » .

ولست أدري الى أى غرض رمى ابن رشيق في كلامه لما قال :

« والشعر مأخوذ بكل علم ، مطلوب بكل مكرمة ، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمّل من نحو ولغة وفقه وحساب وفريضة »

أما أن يكون الشاعر مثقفاً فهذا لا بد منه ، وأما أن يحمل الشعر ما تحمله إياه من فقه وفريضة وحساب ، فهذا ما لا قدرة له عليه ، فالشعر شيء ، ولجمع والطرح شيء آخر .

قلت : الشعر يختلف عن النثر من حيث المعنى ، وهو يختلف عنه من حيث المبنى ، فلكل فكر من الأفكار صورة تناسبه من الكلام ، والفكرة الشعرية تختلف عن الفكرة النثرية ، فوجب أن يكون لكل من الشعر والنثر لغة خاصة .

قال ابن شيق :

« وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها : الألفاظ الكتابية ، لا يتجاوزونها الى سواها » .

فالشعراء هم أساتذة اللغة ، إن لهم ألفاظا أشرف من ألفاظ نكتاب ، فهم يستعملون كلاما أندر وأقدم ، ويولدون ألفاظا وتراكيب، كتوليد امرىء القيس لهذا التركيب : بعيدة مهوى القرط . وكتوليد غيره من الشعراء .

هذا موجز القول في الشعر ، وما أظن أني بلغت الغاية في الكلام عليه فإن في الشعر شيئا غير تناسق الألفاظ وغير تناسق المعاني والصور ، إن في الشعر سرا روحانيا ، يدركه الذي يزاوله ولا يدركه غير الذي يزاوله ، وهذا السر الروحاني هو الذي يجعل الشعر شعرا يهز النفوس ، ويحرك الطباع ، ما أجمل قول صحار العبدي لمعاوية وقد قال له معاوية :

ما هذا الكلام الذي يظهر منك ، فقال صحار : « شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا » .

نعم الشعر شيء ، ولكن ما هو هذا الشيء ، إن هو إلا وحي يوحى، فما الأوزان وما القوافي وما التنسيق ، إن في الشعر شيئا لا تهبه صناعة ، وإنما تهبه الطبيعة وحدها ، تلهمه إلهاما ، فيطفح على على صاحبه ، فيقذفه على لسانه ، فمن كان الشعر غير لطبيعته ، وغير ملائم لقريحته فليسمع ماقا له ابن عبد ربه :

« فلا تمض مطيتك في التماسه ، ولا تتعب نفسك الى انبعاثه باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم ، فان ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليك ، مالم تكن الصناعة ممازجة لذهنك ، وملتحمة بطبعك ، واعلم أن من كان مرجعه اغتصاب نظم من تقدمه ، واستضاءته بكوب من سبقه ، وسحب ذيل حلة غيره ، ولم تكن معه أداة تولد له من بنات ذهنه ونتائج فكره الكلام الحزم ، والمعنى الجزل ، لم يكن من الصناعة في عير ولا نفير » .

من هذا كله نستخلص أن الشعر قد ركب في الطبع ، وامتزج بالنفس ، فالطبع هو العامل الأكبر في الشعر ، ولعمري كيف يكون الشاعر رقيقا إذا قدت طبائعه من الصخر ، ونحت قلبه من الحجر ؟ أم كيف يكون ظريفا إذا نشأ على الفلظة والفظاظة ، وطبع على فتور الذهن وجمود النفس : فالناس كلهم يستطيعون أن يتكلفوا الشعر ، وما كل شعر يقولونه خالد على وجه الدهر ، فاذا لم يكن الشعر ابن الوحي والإلهام ذهب جفاء ، ولم يمكث في الأرض .

هذا هو الشعر ، هذا هو سحر العبقرية ، فمن هم الشعراء ؟ من هم هؤلاء السحرة ؟ فاذا أردنا أن نعرف من هم الشعراء ، فلنسمع ما قاله « فكتور هوغو » :

« من الخطأ ، لا بل من الجناية ان يخطر ببال الأديب أنه يحق له أن يكون بمعزل عن مصالح قومه ورغائبهم ، وأن يعدل بقريحته عن التأثير في أهل عصره وأبناء زمانه ، وأن ينفرد بحياته ، فلا يكون له عمل في البنيان الاجتماعي ، فمن الذي يخلص النية في هذه الأعمال الجليلة غير الشاعر ؟ أي صوت يعلو في العواصف غير صوته ؟ أم أي وتر يستطيع أن يخفف من شدة العواصف غير وتر قيثارته ؟ فمن الذي يقتحم الفوضى ، فيذهب بمقابحها ويهجم على الاستبداد ، فيدرج بمكارهه ؟ .

وقديما كان الشاعر صاحب الامر النافذ في الجمع بين الشعوب والملوك ، وحديثا له الامر في التفريق بينهم » .

فالشاعر روح جذابة مهتزة تفصح عن كل العواطف البشرية التي إلى جنبها ، الشاعر إنما هو الرجل الذي يلبس الأهواء كلها ، ويعبر عنها على نحو شعور البشر بها ، إنما هو صدى أغاني نفوسنا ، ولكنه يمزج بهذه الأغاني موسيقى صوته القدير .

.. فاذا علمنا مكانة الشعراء في المجتمع البشري أدركنا معنى احتفال قبائل العرب في القديم بشعرائهم ، قال ابن رشيق :

« كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنها حماية لأغراضهم وذب عن احسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم ، أو فرس تنتج » .

وكيف لا تحتفل العرب بشعرائها وهم الذين يصورون الحق في صورة الباطل ، ويصبون الباطل في قالب الحق ، فإذا قالوا أنتحت مقالتهم في القلوب . قال اناتول فرانس : « الشاعر ملك ، الشاعر أكثر من ذلك ، إنه فوق أفق البشر ، ينزل عليه إله الشعر ، هدوء الفكر ، ومسرات العقل ، إنه يكشف عوالم حديثة على نحو « كولومب » ، دون أن يزايل مركزه ، ويفتتح البلاد على نحو « شارلمان » من غير أن يتحرك من مكانه .

إنه يجمع هوائج النفوس ، فيبعث حياة كل واحد من البشر ، يشعر بفرح من يفرح ، ويحس بألم كل من يألم في هذا العالم .

أي سلطان في يديه ، إنه يجمع الألفاظ ، تلك الألفاظ الباطلة التي تقلب العالم ، الشاعر يحكم على الأحياء وعلى الأموات .

انظروا الى الملك « مكبث » ، دل استقصاء المؤرخين على انه لم يقتل أحداً ، وعلى أنّ زوجته كانت امرأة صالحة ، فلم يكن على يدي « مكبث » لطخة دم ، ولكن من الذي يؤمن بعد اليوم بصلاح الزوجين الفاجعين . أراد شكسبير أن يصور الملك « مكبث » في صورة مجرم فظيع لطخ يد زوجته لطخة حمراء ، فنظر الناس بعد تصوير « شكسبير » الى الملك « مكبث » والى زوجته ، فلم يروا في « مكبث » إلا رجلاً قاتلاً غاصباً ، ولم يروا في زوجته إلا انامل غميسة في النجيع ، فلا يستطيع أحد أن ينصفهما بعد كلام شكسبير ، وأن ينظر في مظلمتها مرة

ثانية ، فقد نطق الشاعر ، وإذا الشاعر نطق فلا تسمع العصور غير صوته » .

ما أعظم سلطان الشاعر ! ما أنفذ كلامه .

من كلام الأزدي على سيف الدولة : إنه كان جائراً على رعيته ، ومن كلام قاضي سيف الدولة أبي الحصين : كل من هلك فلسيف الدولة ما ترك . ولما قتل هذا القاضي في إحدى المعارك داسه سيف الدولة بحصانه ، وقال : لا رضي الله عنك ، فانك كنت تفتح لي أبواب الظلم . وذكر بعض المؤرخين أن بني حمدان أكبوا على أبناء عمهم بني حبيب بصنوف الجور ، حتى مرق بنو حبيب في دينهم ، والتحقوا بالروم . كل هذا نسي منسي ، ذهب جور سيف الدولة إن كان جائراً ، وذهب ظلمه إن كان ظالماً ، ولم يبق في اذهان معظم الناس من سيف الدولة إلا الصورة التي صورها أبو الطيب المتنبي في شعره ، ستكر الأيام وتمر العصور وسيف الدولة :

تشرّفُ عدنانٌ به لا ربيعة وتفتخر الدنيا به لا العواصم

هؤلاء هم الشعراء .

دخل ابن هرم بن سنان على عمر بن الخطاب ، فقال له : من انت ، قال : ابن هرم بن سنان ، قال : صاحب زهير ، قال : نعم ، قال : أما إنه كان يقول فيكم فيحسن ، قال : كذلك نعطيه فنجزل ، قال : ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم .

وما أريد بعد هذه الخاتمة أن أقول شيئاً ، فالشعراء هم الذين إذا أعطوا بقيت عطاياهم على شباب الأيام وعلى هرمها .

شفيق جبري

المصدر : شفيق جبري ، أنا والشعر ، الشركة المتحدة للتوزيع ، دمشق ١٩٨٦ ، صدرت الطبعة الاولى للكتاب عام ١٩٥٩ ، القاهرة .

– ٢ –

تجربتي الشعرية

باقلام كبار ممثلي الشعر العربي الحديث

طلبت « الآداب » من كبار ممثلي الشعر الحر ان يحدثوا قراءها عن تجربتهم الشعرية ، فاستجاب عدد منهم وتخلف آخر من غير ابداء للسبب . وقد وعد الدكتور خليل حاوي بالكتابة عن تجربته في عدد قادم .

وننشر فيما يلي أجوبة الشعراء مرتبة حسب الحروف الابجدية .

— ١ —

خواطر حول تجربتي الشعرية

بقلم : ادونيس

كيف(*) يستطيع شاعر يبحث ويتخطى ، أن يكتب عن تجربته الشعرية ؟ كيف يقدر أن يعطي هذه التجربة — الحركة ويراقبها في آن واحد ؟ وأنى له أن يصف هذا الرحيل الدائم في المجهول ؟ وهل يصح لشاعر أن يتحدث عن تجربته الشعرية ، قبل أن يجيب عن سؤال يعرف أنه لا يجاب عنه : « ما هو الشعر » .

— ٢ —

ليس هناك وجود قائم بذاته ، جوهر ثابت مطلق نسميه الشعر ، وتستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة . ليست هناك ، بالتالي ، خصائص وقواعد ثابتة مطلقة تحدد الشعر ، ماهية وشكلا ، تحديدا ثابتا مطلقا .

الموجود الحقيقي هو الشاعر ، هو القصيدة : وفي تعاقب القصائد واكمال بعضها البعض الآخر ، ما يغير فهم الشعر أو النظر اليه . فالشعر

(*) يشكل قسم كبير من مادة هذه الخواطر محاضرة القيت في عمان والقدس خلال الاسبوع الاخير من كانون الاول ١٩٦٥ ، بدعوة من وزارة الاعلام الاردنية ، ضمن موسمها الثقافي ١٩٦٥ — ١٩٦٦ .

أفق مفتوح . وكل شاعر مبدع يزيد في اتساع هذا الافق ، اذ يضيف اليه مسافة جديدة . وكل ابداع هو ، في آن ، ينبوع واعـادة نظر : اعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد .

واذا كنا نعني بالشعر ، الشعراء وقصائدهم ، فان ادراك معنى القصيدة أساس أول في ادراك معنى الشعر . والقصيدة شكل ايقاعي واحد أو كثير ، ضمن بناء واحد . لكن الشكل الايقاعي وحده لا يجعل بالضرورة ، من القصيدة أثرا شعريا . فلا بد من توفر شيء آخر اسميه البعـد ، أي الرؤيا التي تنقل الينا عبر جسـد القصيدة أو مادتها او شكلها الايقاعي . القصائد ، كشكل ايقاعي لا غير ، ليست شعرا ، بل مصنوعات شعرية . اذ ليس الشعر علما ينميه ويطوره ، شيئا فشيئا ، بحاثون وعلماء . ليس مجموعة من القوانين والقواعد والاشكال والانظمة .

« الشعر هو الكلام الموزون المقفى » عبـارة تشـوه الحساسـية الشعرية العربية وتشوه الحياة والرؤيا . فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق . وهي ، الى ذلك ، حكم يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها . فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقيه . وذلك حكم عقلي ، اصطناعي ، منطقي .

والنتاج الذي كتب أو يكتب ، ايمانا بهذا الحكم وخضوعا له ، ليس شعرا ، وحق الشعر علينا هو أن نسقطه من ديوان العرب . هذا ما أفعله في « ديوان الشعر العربي » ، محاولا أن أظهر البعد الشعري العربي الأصيل الذي طمسه النقد ، وأن أعيد الى الحساسية الشعرية العربية مكانتها الفريدة في التعبير عن الانسان والعالم .

— ٣ —

كان معظم نقادنا القدامى يرون الشكل الشعر وجودا ثابتا مستقلا، قائما بنفسه . بهـذا حولوا الشعر الى صناعة ، فاصلين بين الـدال

والمدلول : الشكل هناك مستقل ، والموضوع هنالك مستقل ؛ ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما . وبقدر ما يكون صناعا بارعا في هذا التوفيق يكون شاعرا . وهم يطبقون ، هنا ، على الشعر نظرية المثل لافلاطون وسقراط من قبله ، القائلة ان المدلول ، أي الفكرة أو المثال ، موجود بحدذاته ، دون حاجة الى الدال ، أي خارج الشكل الدال وفي غنى عنـه .

وهذا ، في الشعر والفن عامة ، فصل مصطنع . فالدال والمدلول الشكل والموضوع ، في الشعر ، يولدان معا . **بمعنى آخر ، لا موضوع في الشعر ، بل تعبير وطريقة تعبير ، ولا حقائق مستقلة بذاتهـا بل رؤى ووجهـات نظر .**

طبيعي اذن الا تكون هناك قاعدة صالحة الى الأبد ، لذلك ، ليس امتياز الشعر في أنه يخضع لقاعدة ثابتة ، وينظم الطاقة ، شـأن العلم ، بل امتيازه في أنه يسبق القاعدة ، ويحرر الطاقة ويفجرها ويضيئها .

لا يعني هذا التأكيد أن شعرنا اليوم هو ، بالضرورة ، خير منـه في الماضي ، انمـا يعني أن من الطبيعي ونحن في مرحلة حضاريـة تغاير مرحلة اسلافنا ، أن تكون لنـا ، ان كنا أحياء بالفعل ، طريقـة تعبير خاصة ، وأشكال شعرية خاصة .

تجـاوز الفن المسيحي الفن الروماني ، ورفض عصر النهضـة الأساليب الغوطية ، والعصر الحديث أساليب عصر النهضة . كذلك في شـعرنا العربي : لم يكتب عمر أبي ربيعـة كما كتب امرؤ القيس ، ولم يتبع أبو تمام أسلوب النابغـة ، ولا المتنبي أسلوب زهير . فـلا يقلد الشاعر ، ان كان التقليد ضروريا أسلافه ، وانما يقلد القوة الحية التي تحرك العالم ، والتي حاكاها هؤلاء الأسلاف ويحاكيها كل خلاف .

الذين يحتجون بأوزان الخليل ، ذلك الاصولي الكبير ، لايفهمون معناها ودلالتها . فهو لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة المستقبل ، وانما

وضعها لكي يؤرخ بها الايقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه . وكان عمله عظيما اذ حفظ لنا تلك الايقاعات ونظمها في صيغ وأوزان .

لكن الايقاع كالكلمة ، كالانسان ، يتجدد ، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وايقاعات جديدة في شعرنا العربي . ثم ان الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله ، وإنما يؤلف جزءاً منه . وليس الشكل الشعري خبرة علمية تضاف بالضرورة الى الخبرات اللاحقة وتشكل معها كلا واحدا ، وليس جهازا خالصا ، أو قالبا صناعيا ، نتناقله ونتوارثه . الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب ، يجدد ولا يورث . حين يكرر شاعر شكلا كان في غير زمنه ، لمشاعر غير مشاعره ، وحياة غير حياته ، لا يكون شاعرا ، يكون صانعا .

الشكل الشعري حركة وتغير . ولادة مستمرة . الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكل دائم .

— ٤ —

مانسميه ، اليوم ، شعرا جديدا ليس كله جديدا . فالشكل غير القديم لا يعني ، بالضرورة ، انه جديد . ثمة شكل جديد ، ظاهريا، يحمل نفساً قديماً . وثمة شكل قديم ، ظاهرياً ، يحمل نفساً جديداً . فالفرق بين القديم والجديد لا نلتمسه ، بالضرورة ، في الشكل ، بل في الروح ، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الأصيل تعبيراً ورؤيا .

وكل أثر شعري جديد حقاً يكشف عن أمرين مترابطين : شيء جديدة يقال ، وطريقة قول جديدة . فكل ابداع يتضمن نقداً — للماضي الذي تجاوزناه ، وللحاضر الذي نغيره ونبنيه . وعلامة الجدة في الاثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الاضافة : في مدى اختلافه عن الاثار الماضية ، وفي مدى اغنائه الحاضر والمستقبل .

وكل ابداع هو ابداع عالم ، فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا في شعره عالما شخصيا خاصا ، لا مجموعة انطباعات وتزيينات . اذن ، كل ابــداع تجاوز وتغيير .

حين ندرك هذا لايعود صعبا ان نميز بين الجديد والمزعوم جديدا ، بين الجدة والموضة ، بين الابداع والبدعة . الموضة او البدعة هــي الهوس بالآتي الحــاضر العــابر ، هي هاجس الطرافة للطرافــة ، هي التعلق بالجديد لانه جديد وحسب ، وليس في هذا اصالة ولا فن .

وكثيرا ما يتداخل الابداع والبدعة . فالموضة ترافق الجدة دائما. لكن البدعة زبد عابر ، والابداع نهر عميق باق . وفي حين تكون البدعة موجة ، يكون الابداع الحركة والعمق . فالبدعة أزياء والابــداع نبوة ، والازياء تعكس تموج الحياة ، أما النبوة فتعكس اغوارها .

واليوم ، تحاول قوى الموضة ، اي قوى البدعة والسرعة والسهولة ان تجرف حياتنا العربية وتطبعها بطابعها . وكم تبدو نتائــج هــذه المحاولة سلبية قاتلة ، خصوصا في مجتمع تسيطر عليه التقاليد وذهنية الماضي . فهي تبقيه ، من الناحية الروحية ، رهين شكل من التفكير مستنفد عاجز ، وهي تغمره ، من الناحية الحياتية ، بشكل مــن الحياة لم يشارك فكره في ابداعه . هكذا يحدث الانفصال بين معنى الحياة وصورتها ، وتزداد التناقضات حدة وعمقا .

ولعل الهوة بين العالم الحديث الذي نتبناه طريقة حياة ، والقيم الفكرية القديمة التي نتمسك بها طريقة تفكير ، هي من أعمق الامارات على مأساة من أعمق مآسينا الحضارية العربية الراهنة : ان جسدنــا يعيش في عالم حديث ، وفكرنا يعيش في عالم قديم . ولئن قبل الجمهور بهذا الواقع المجزىء ، فان الشاعر يرفضه ... من أجل أن يعيد اليــه الوحدة ، من أجل أن نتجاوز التناقض ويصير شكل حياتنا مقولة فكرنا وصورتــه .

لهذا ، ليست الموضة وحدهـا عدوة الابداع والتجديد ، وانما تناصرها كذلك ، عادة التشبث بالقيم الماضية المستنفدة ، العادة التي تؤدي الى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة ، العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغير . هنا يكمن الفرق بين المجتمعات والثقافات : المجتمعات الحية لثقافة تتطلب من الشاعر ، والكاتب عامة ، أن يكون له صوته الخاص ، أن يكون فريداً ، اصيلاً . اما المجتمعات الميتة الثقافة فتتنكر للأصالة وترفض كل شاعر يتميز بلغة أصيلة جديدة ، ودفعة روحية جديدة . وهي تريد من الكتابة أن تكون صناعة يعرفها الجميع ، ويفهمها الجميع ، ويسر بها الجميع . وتطلب أن يكون الشعر وانمن احدى المنافع العامة . وهي ، على الرغم من انها تتبنى ما يرد عليها من اشكال الحياة الجديدة ، تتردد في تجديد فكرها أو تقاومه ، وربما رفضته .

ان حياتنا العربية اليوم حب يدعونا لكي نخلقه من جديد .

كذلك شعرنا .

— ٥ —

ان أكتب قصيدة لا يعني انني أمارس نوعا من الكتابة ، وانما يعني انني أحيل العالم الى شعر : اخلق له ، فيما اتمثل صورته القديمة ، صورة جديدة . فالقصيدة حدث أو مجيء ، والشعر تأسيس ، باللغة والرؤيا ، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما ، من قبل . انه كشف وفتح . وكل ابداع تجاوز ، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع الى التخطي . نموها وغناها وفي دفعها الى الامام والى اعلى .

من هنا ، كان الشعر أعمق انهماكات الانسان واكثرها أصالة ، لأنه اكثرها مجانية وبراءة وفطرية والتصاقا بدخائل النفس . ومن هنا ، كان الشعر وسيلة حوار أولي بين الانا والآخر ، ووسيلة اتصال أولى .

فهو ، لتجذره في أعماق الانسان ، ومجانيته ، فمال وملزم . انه حميا تسري في الانسان وتسري ، من ثم ، عبر سلوكه ومواقفه وأفكاره ومشاعره ، في الحياة والواقع .

واذا كان الابداع تجاوزاً، فهو يتضمن اختياراً ، لأن من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره . لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد . فالرفض هنا مرتبط بالقبول : انهما وجهان لحقيقة واحدة . لهذا يمكن القول أن البحث عن قبول جديد ، هو من اعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة ، حتى ليمكن القول بالتالي : ليس هناك شعر عربي جديد الا حيث البحث والتخطي ، حيث التحول في أعماق الانسان وفي الحياة والواقع . ومن هنا نفهم كيف أن القديم يجب أن يكون في خدمة الجديد . وحيث تنعكس هذه الحقيقة او تنتفي يجب أن يكون الانحطاط والتخلف .

في هذا ما يوصلنا الى القول انه لا يصح تقييم الابداع الشعري الجديد ، بمقايسته مع الماضي او مقارنته به ، بل يجب أن نقيمه استناداً الى حضوره ذاته ــ الى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الداخلي الخاص . فكل ابداع برق خاص لا يتكرر ، انبجاس مفاجيء قائم بذاته ، ينظر اليه في حدود ذاته .

وفي هذا ما يتيح القول ان الشعر اصل ، وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . انه روح الانسان ، روح الشعب ، وهو ، من هذه الشرفة ، روح تاريخه . ولا أعني بالتاريخ ، هنا ، الوقائع والاحداث ، بل أعني ما نسميه رسالة الشعب او الأمة . لهذا كان الشعر أسمى أشكال التعبير الانساني ، وشكلا ساميا من اشكال الوجود . يعلمنا كيف يتعانق الزمن والأبد ، ويصيران واحداً في لحظة الابداع . حين نقرأ شعر ذي الرمة في حبيبته مية ، أو نقرأ شعر المتنبي في طموحه وغربته ، ينقلنا الشعر هناك الى الحبيبة في كل وقت ، لا الى مية وحسب ، وينقلنا الشعر هنا الى طموح الانسان وغربته في كل وقت ، لا الى طموح المتنبي

وغربته وحسب . انه ، هنا وهناك يجعل من اللحظة أبدا ، ويشيع الابد كله في لحظة واحدة .

– ٦ –

هكذا وجدتني انفصل ، عفويا ، عن الماضي – تقليدا ونقداً : عن مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من تراثنا وشخصيتنا الا الاشكال الخارجية والقوالب ، والتي سادت مناخنا الشعري ، ووجهت شعرنا حتى أحالته في العصور الاخيرة ، الى تمارين في الوزن، أو في الزخرف واللهو ، او في كل ما يجعل الحياة فقيرة ضيقة بحجم دينار الأمير أو الحاكم .

وقد أتاح لي هذا الانفصال أن أحسن فهم الماضي وأزداد ارتباطا بينابيعه الحية ، وان أحسن فهم نفسي ، وفهم تراثنا : أتاح لي أن أرى كل شيء في ضوء جديد . فتجاوزت الماضي الى المستقبل ، والمعلوم الى المجهول ، والواقع الى الممكن وما وراءه . وفي حميا انخطافي بالمستقبل ، اقتنعت الا اكتفي بالبحث عما يكمل العظيم في الماضي ، وانما يجب ، الى هذا ، أن أبحث عما يتفوق عليه . ولم أعد ممن يجدون الفردوس في الماضي ، وانما صرت ممن يرون في عظمة الماضي دليلا على أن المستقبل سيكون أكثر عظمة .

ومنذ هذه اللحظة أخذ يتضح لي معنى صلة الشاعر بتراثه ، ومعنى التراث من الوجهة الابداعية : ليس الشاعر مرتبطا بمادة التراث المكتوبة ، قدر ارتباطه بما وراءها ، أي بالاعماق والنسوغ الاولى التي احتضنت تلك المادة وأدت الى وجودها . فهذه المادة المكتوبة جامدة : كتب ، أفكار ، آراء ... تدخل في ثقافة الشاعر ، لا في ابداعه . فهو بابداعه ، مرتبط ، أو يجب أن يرتبط ، بروح امته ذاتها ، بينابيع حياتها ، بمثلها وتطلعاتها .. حيث البذور الاولى والاصول ، والاسرار، والرموز – حيث الحنين والحركة والتوثب ، وحيث البراءة والصبوة ،

وحيث التموج والتناقض والغرابة ، وحيث البكارة الدائمة : حيث الحياة ولانهائية الحياة ...

من يتكلم بصوت الكتب ، وانظمتها وقواعدها ، لا ينقل الينا غير الصدى الباهت للأصوات التي تركتها . لكن من يتكلم بصوت الينابيع الاصلية في أعماق شعبه ، ينقل الينا ملايين الاصوات ، ويرفع مصير كل فرد منا ، الى مستوى مصير الانسانية .

ليس صوت المتنبي صوت شخص واحد اسمه أحمد . انه صوت شعب وعصر . انه رسالة . لهذا يهز المتنبي أعماق روحنا . فهو ، شأن كل شاعر عظيم ، يلامس بشعره عمقا انسانيا تختلج فيه جميع الكائنات اختلاجة واحدة ، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الانسانية كلها .

هكذا يقودنا الشعر ، شأن النبوة ، الى عالم يفلت من حدودنا ، وراء حدودنا . وفي هذا عظمة الشعر وامتيازه . وفي هذا يكون الشاعر صوت أمته وصوت عصره : ليس العبقري واحدا ، بل كثير .

وهكذا نرى كيف أن التراث المكتوب ، مهما يكن غنيا ، لا يصح أن يكون ، بالنسبة الى المبدع ، أكثر من أساس ثقافي ... يؤكد به التجاوز والتخطي لا الانسجام والخضوع . ان رؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد فحسب ، أيا كانت ، وانما تتجاوزها . انها أغنى منها ، وأشمل وأسمى .

— ٧ —

كذلك تغير ، بالنسبة الي ، معنى الشعر : لم يعد وظيفة ذهنية أو فيضا عاطفيا ، أو جزءا من البلاغة والبيان ، أو وصفا ، أو طربا للمتعة أو التسلية أو التعزية ، أو نجاوى قلبية حزينة أو فرحة ، أو تأملات فكرية وفلسفية . صار الابداع الشعري ، لي ، وسيلة لاكتشاف

نفسي ، واكتشاف الانسان والعالم . صار قائما على الرؤيا ، والنفاذ الى الجوهر ، والاشراق . صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الانسان ومستقبله ومصيره الى المدى الاقصى . صار فعلا يقوم به الانسان بكل كيانه ، وابداعا كابداع الخالق . صار سفرا لا ينتهي ، خارج الايام الجارية ، في المستقبل ، عبر أعماق الكائن وأبعاده .

فالشعر ، لي ، اشراق في ظلام العالم : ان حياة بلا شعر ، انما هي حياة بلا عدالة ولا حقيقة ، ولا حرية . لهذا كان الشعر ثوريا ، بالضرورة والطبيعة . وهو ثورة دائمة التجدد والتحول ، لأنه اعادة نظر دائمة ، وتفجر وامتداد فيما وراء الحدود والأنظمة والقوالب . انه اشارة في الطريق الى المستقبل ، خلال غابة المشاعر والأحلام والرموز ، وبرق يضيء العالم .

— ٨ —

بدل القصيدة ــ الحكاية ، أو القصيدة ــ الافكار ، أو القصيدة ــ الزخرف ، أو القصيدة ــ الوصف والموضوع الخارجي ، أقيم القصيدة ــ الدفعة الكيانية ، القصيدة ــ الحدس والدلالة ، القصيدة ــ الرؤيا . وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الاعماق ، في سريرة الانسان ودخيلائه ، وتنمو أفقيا ، في تحولات العالم . وهي لا تصدر ، صدفة ، عن «مزاج» أو « وحي » ، بل تصدر بدفعة واحدة ورؤيا واحدة ، وحدس واحد .

هكذا ، بدل القصيدة المغلقة ، المنطوية على نفسها ، التي لا تفسر الا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد ، أبشر بالقصيدة المنفتحة الزاخرة بممكنات كثيرة تتفجر في جميع الاتجاهات . ولئن كان للقصيدة المغلقة شكل مغلق بالضرورة ، فان للقصيدة المنفتحة شكلا منفتحا بالضرورة . هكذا بالتالي : بدل الشكل الشعري الواحد ، ابشر بالشكل الكثير : سيكون لكل قصيدة في المستقبل شكلها الخاص .

القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية: من هنا أعارض الثبات بالتحول ، والمحدود باللامحدود ، والشكل المنغلق الواحد المنتهي ، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي ، وأعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة ، وصار عالما فسيحا من الاوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع ، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد .

انني أرفض المغلق المنتهي . أرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر ، وتخضع القصيدة لبنية العقل ـ لحدوده وقواعده وإلزاماته المنطقية .

الطريق التي أترسمها ، وأحاول أن أرسخها في الشعر العربي ، حدسية ، اشراقية رؤياتة . وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة وغناها ، في تفجر ممكناتها وتنوعها . وهي تتبنى الانسان بجحيمه وجنته ، بشياطينه وملائكته ، بضعفه وقوته .. لا « الفكر » أو « الابديولوجيا » أو « الواقع » أو « الحضارة » : تتبنى الانسان لا النظرية ، والحياة لا مقولات الحياة .

لهذا لا أعرف التوقف عند الابعاد المعروفة ، وانما أخلق باستمرار مسافات جديدة ، مالئا قصيدتي بشهوة البعد : شهوة امتلاك الاعماق والاعالي ، شهوة الفعل الحيوي ، منتصرا أو غير منتصر . وأشكال قصائدي اهليلجية ، لولبية ، اسطوانية ، لكي توحي بمنحنيات تحمل النفس وتمضي في حركة تتسع ولا تنغلق .. تكثر الاشياء والعالم والناس ، بحيث توحي بالدوار ، وبان اللانهاية تختبيء في حجر أو شجرة .

اللامحدود ، اللانهائي : هذا مجالي ، هذا بيتي . والشعر هنا سيال ابدي المفاجآت . والاشكال الشعرية ، هنا ، بلا نموذج : كل شكل كاف بذاته ، نموذج ذاته . والكائنات ، هنا ، تتدافع وتتواكب في المد الخلاق ، صوب المجهول .

بدءا من الواقع ، ينفتح شعري على الممكن : أغني الانسان كما يليق به أن يكون ، كما يقدر أن يكون ، أو كما أراه ، لا كما هـو بين جدران الواقع . الانسان واقع أكثر من الواقع ... وليس واقعـه اليومي الا عتبة للدخول الى واقعه الممكن ، بل إن واقعه اليومي يصبح نوعا من السقوط ، حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته .

انني من الايمان بالانسان ايمانا لانهائيا بحيث انني قد لا أرى أحيانا في واقعـه المحدود ، بالقياس الى ممكناته اللامحدودة ، غـير السقوط والفشل واليأس .

هذا الولع بتحقق الممكنات يدفعني الى الحياة خارج أيـام الناس العادية . وكثيرا ما احسبها عدوا ، فاتسلح ضدها بالشعر وفعلـه ـ الفعل الوحيد الذي تمتزج فيـه الوداعة بالعـداوة ، والتراجع بالهجوم ، واتسلح باللغة وايقاعها ، بالهيام والحلم والهاجس ، بالواقع وما فوق الواقع . لكن لغاية واحدة : ان اخلق الواقع اللائق ، ان اخلق حالة اتجاوز بها لتناقضات ، حيث تستيقظ طاقات الانسان للتآلف مع الطاقات الاخرى ، من أجل بناء عالم جديد ، وكل إنساني واحد . وكثيرا ما أخلق هذه الحالة بغضب يوصلني حتى الى الانفكاك عـن الاخر لشدة التعلق به ،والى رفضه لشدة البحث عنه واللهفة اليه .

هكذا اغني صورة الواقع كما أتمثلها في نفسي ، اغني صورتـه الاتية ، واغني التغير الذي يحمل الصورة الاتية .

من هنا ينفذ الشاعر برؤياه الى ما وراء قشرة العالم ، وبقـدر ما يغوص في أعماق العالم ، يخلق ابعادا انسانية وفنيـة جديـدة ، وترسخ في نفسه ، محل الصورة الواقعية المحددة ، صـورة الواقع كممكن ، كابداع وحـركة وتكوين . ومن هنـا يبقى الشـاعر سائراً

في اتجاه المستقبل ، موسعا حدود ابداعه ، باحثا عن الممكن اللانهائي . وكما أن صورة الممكن تتحرك أمام الشاعر في تغير مستمر ، كذلك يصبح الشاعر متحركا يسير بسهولة وحرية على طريق الابداع ، ويصير وجهاً لوجه في تواصل حركة الكون في الاغوار الخفية التي تغذي ينابيع التفسير .

هذا السفر الى ما وراء الواقع لا يعني هربا من الواقع . الاقتلاع هنا يخبىء حنيننا الى المزيد من التجذر . الهجرة هنا عتبة ثانية الى العودة والسفر اياب اخر .

انني لا أبحث عن الواقع الاخر ، لكي أغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا . انني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي أعانق واقعي الاخر ، ولا اعانقه الا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة . فليس الواقع الذي اتطلع اليه ، الغيب المنفصل التجريدي ، بل الممكن الذي يختزن لانهائية الواقع .

— ١٠ —

كل وقع نتجاوزه يوصلنا الى واقع اخر اغنى واسمى . هذا البحث عن الواقع الاخر ، عن الممكنات ، هو ما يعطي للكشوف الشعرية فرادة الابداع العالي . ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم . وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الانا والاخر ، الشخص والتاريخ ، الذات والموضوع ، الواقع وما فوق الواقع .

والاتجاه الى الممكنات ثورة دائمة ضد التقليد والثبات .

انني اطمح الى أن ابقى ثورة دائمة ضد التقليد ــ الثبات . اعارضه بحمى ثانية ، بهيام اخر ، بهوى مغاير . اقتلع الانسان وارميه في بوتقة الطاقة والتحول حيث لا يعود له يقين غير يقين

الانسان ـ الكل والكون ، أو دور غير أن يظل خميرة اليقظة الدائمة ، اقتلعه ، انزله في اعماقي حيث الموقد المتاجج الذي تنصهر فيه قوى التاريخ ومآسيه واطرافه ، وحيث لا يبقى غير النسغ الذي يحرك ويحيي .

والممكنات كائنة في المستقبل . ومن هنا أعيش وأكتب مأخوذاً بالمستقبل . وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق ، هاجس تحول .. التحول وطني الشعري . والتحول يفترض الذروة والهاوية: كل ذروة جزء من الهاوية وامتداد لها . كل هاوية جزء من الذروة وامتداد لها . الذروة والهاوية ، الماء والنار ، الرفض والقبول وجهان لحركة واحدة . والانسان جدل دائم بين حياته وموته ، بين بدايته ونهايته ، بين ما هو وما سيكون . وأنا اقيم ، شعريا ، في أحضان هذا الجدل المتحول شاهدا ، باحثا ، رائيا . ألائم بين تشخيصي وفرادتي من جهة ، وكلية حضوري الانساني من جهة ثانية ، بين الشخصي والكوني ، بين الذات والتاريخ : اريد أن أكون نفسي وغيري، الزمان والابدية ، في آن .

غير أن المستقبل يظل مستقبلا . وأنا ، كباحث عنه ، أبقى دائما قبله ، ولا أستطيع أن أبلغه . ومن هنا الحسرة الخانقة : حسرة خلاق يشير الى مستقبل يعرف أنه لن يدركه . كأنما يشير الى شيء يملكه يطلع من عينيه واعماقه ، الا انه يظل بعيدا ، يظل امكان حضور سيأتي ، لكن ليس الآن . وفي انتظار مجيئه ، أشعر كأنني خارج الزمن في حالة ليست زمنية ولا أبدية .

ومن هنا يحدث أن أبدو غامضا ، متناقضا ، تتعانق في كلماتي ومشاعري النار والماء ، حتى ليخيل للكثيرين ان قصائدي كأمواج البحر يمحو بعضها البعض الاخر .

وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة واشكالها الخارجية ، وكان هذا طبيعيا ومن حقهم ، أما اليوم فان قلوب وارثيهم تخفق في حنين ولقد نقل اسلافنا بشعرهم الاشاء المرئية نقلا رائعا ، ونحن اليوم نحاول أن نكملهم ، فننقل بشعرنا الاشياء الخفية ونجعلها مرئية واضحة .

كان الابداع لدى اسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الانساني العام ، تنبثق من اهتمامات الناس ومشاكلهم وأفراحهم وآلامهم . وكانت حساسية الشاعر ترفعها الى مشارف روحيته ، وتضفي عليها شكلا فنيا واضحا . غير أن موضوع الابداع اليوم ، بالنسبة الي على الأقل ، ليس أليفا لدى الناس . بل ان جوهره قد يبدو غريبا عنهم أو عن معظمهم ، كأنه يأتيهم من أعماق العصور أو من كوكب مجهول . يطرح امامهم تجربة تصدمهم ، تفاجئهم أو تدهشهم . تتجاوز القيم المألوفة والاشكال المكرسة . تحيرهم ، وتزعزع معطيات فهمهم وحساسيتهم .

ولئن كان الابداع لدى اسلافنا لا يتجاوز الحدود الانسانية الواقعية ، فهو اليوم يقودنا الى عوالم ثانية ، الى الممكن وما وراءه ، خارج الحياة اليومية ، في مناخ من الاحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الغارقة في قرارة الروح .

في هذا ما يفسر اتصالي بالصوفية : النسيم المبثوث في العالم ، - حيث التجربة انبثاق كوني ، طوفان يغسل الواقع ، ويشيع الحياة والحلم في المادة ، فتصرخ الاشياء وتتآخى ، ويصير الحجر سرير عاشقين . حيث العودة الى الواقع الاصلي الاول ، فلا يعود الانسان يشعر أنه منفصل عن العالم الذي يشارك فيه ، ولا عن الاشخاص الاخرين الذين يشكلون معه كلا واحدا . بهذه العودة تمحي الحدود بين الأنا والآخر ، بين الذات والموضوع ، وينفتح العالم . هكذا تؤالف

الرؤيا الشعرية بين الاطراف، وترد الكثرة الى الوحدة ، فتتمازج أشياء العالم ، ويتوحد أي شيء مع أي شيء : يصير الحجر ماء ، والعصفور شجرة والشجرة نهرا .

هكذا كله ليس غريبا ، بفضل التصوف ، عن حياتنا ولا عن تراثنا ولا عن روحنا . انه أليف عريق نكاد نشمه مع الهواء . انه مناخ يبعدنا عن المذهبيات الضيقة ، ويرمينا في افاق النشوة والانخطاف افاق الانسان .

وفي هذا مقاييس لفهم الشعر والانسان تختلف عن المقاييس التي تقدمها الحضارة الغربية اجمالا . فهذه مذهبية ، منطقية ، تحليلية . اما مقاييسنا فحدسية انبثاقية اشراقية .

- ١٢ -

من هنا غنائية الصيرورة والتحول التي ابشر بها واطمح الى أن تكون كونية البعد والرؤيا ، تجرف التناقضات من كل نوع ، وتصهرها في بوتقة هدير واحد : الزيادة التي تكشف المجهول في حركة التحول والصيرورة — الريادة التى تضيء الحاضر والمستقبل ، وتضيء الانسان ومصيره ، الريادة التي تعبر عن طاقة الانسان الآتي ، وترسم حركته وفعله ، وتنبىء بعالم يصير شعرا : طاقة انسانية واحدة تبدع وتتخطى ، وايقاعا انسانيا واحدا .

هذه الغنائية نداء يعلو عميقا آسرا ، كأنه يتدافع من أطراف العالم الأربعة . انها تحيل العالم الى شبكة من الاشعاعات وقوى الخلق ، وتشعرنا بالنبض الكوني الهائل . في كل قصيدة غنائية ، من هذا المستوى ، نتذوق طعم المستقبل ، وطعم العظمة الانسانية . انها نواة واقعية مسكونة بالعالم الشامل ، مشحونة بطاقات تتموج كما لو انها تريد أن تبلغ تخوم اللانهاية . . كما لو انها تريد أن تعانق غيرها لتكتمل بغيرها ، ولا تكتمل الا بالكون كله .

هذا ما يعطي لهذه الغنائية نفس النبوة التي تتسامى بالناس ، حيث نعمة الانخطاف ، وتهيام الجسد والروح والضوء واللغة والايقاع والمشاعر ، في عالم غريب آسر جديد .

هذه الغنائية هي الواقعية الانسانية الحية المحيية ، وهي التعبير الأسمى عن تحقق الانسان ، الواحد والكل ، الكون الصغير والكون الكبير . انها تتيح لنا أن نؤلف ، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي ، أشكالا في الزمان وفق تموجات الايقاع واطرادها .

وهي تتلاقى بالصوفية : كل قصيدة توحي بالحضور الشامل ، تجعلنا نحيا هذا التضامن مع الكل ، هذا الهيام باللانهائي ، هذا التفجر الآتي الينا من الابعاد . وفي هذا ينضج الشعر الرؤياوي المنفتح على اللانهاية في عصر رؤياي منفتح على اللانهاية .

هكذا يصير الشعر سحرا : يحني العالم ، يهز التاريخ ، يخض الايام ، يصير أصابع سحرية تلتقط الاشياء وتحولها على هواها . هكذا يبتعد الشعر عن الجمود في واحات الماضي ، ويصير لهبا وتحولا ، وتترك الفراديس الضائعة مكانها الى المستقبل وفراديسه الآتية .

- ١٣ -

ربما يكمن الغموض الذي يشكو منه البعض في طبيعة هذا الاتجاه ذاته . بالاضافة الى أن طبيعة الشكل الشعري الجديد تزيد ، بالضرورة في هذا الغموض .

انني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق . انني ، كذلك ، ضد الابهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا .

ان زهرة أكملت تفتحها تبهج ، لكنها لا تغري . الشيء الذي توضح: أي لم يعد يخفي الا الوضوح ، ولم تعد له طاقة الا طاقة الوضوح ، يفرغ من الشعر . الشعر يكون حيث العالم في مثل حياء الحجر وصمته،

جاهز ، كل لحظة ، لكي ينغلق على نفسه ، أو يتغطى . العالم الشعري الحقيقي هو العالم شبه الصامت المكشوف المحجوب في آن .

ولئن كان الوضوح طبيعيا في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص ، لانه يهدف الى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد ، فان هذا الهدف لا مكان له في تجربتي . فأنا لا انطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة لا اعرفها ، انا نفسي ، معرفة دقيقة ، ذلك انني لا أخضع في تجربتي للموضوع او الفكرة أو الايديولوجيا أو العقل ، أو المنطق . ان حدسي ، كرؤيا وفعالية وحركة ، هو الذي يوجهني ويأخذ بيـــدي .

وانا ، في تجربتي الشعرية ، هاجس الاكتشاف ، لا هاجس تزيين وتجميل . هذا يقذف بي في جميع الاتجاهات حتى الاطراف القصوى ، ويغير علاقتي باللغة : لا تعود اللغة وسيلة لاقامة العلاقات اليوميـــة بيني وبين الآخرين ، وانما تصبح وسيلة لاقامة علاقة بين فضاء أعماقي وفضاء الابعاد الذي أتطلع اليه . هكذا أحيا بعيدا ، لكن بعد الافق : أبقا غريبا في آن .

وهناك اللغة ، أي الكلمة . الكلمة ، بالنسبة الى الغربي ، مجموعة متآلفة من الاصوات التي تدل ، بالإصطلاح ، على واقع أو شيء ما . أما الكلمة العربية فصورة صوتية حسية لاشياء الطبيعة . والعلاقة بين معناها ولفظها تقوم اما على اقتران الصوت بالشيء ، واما على اقترانه بالحدس . فاللغة العربية تخضع في نموها وتطورها للتجاوب بين الصورة الحسـية والحدس .

واللغات الاوروبية تقوم على ترابط سببي ، فهي لغات منطق واصطلاح وعادة ، أما اللغة العربية فلغة انبثاق واشراق ، لغـــة بصيرة وومض وايحـــاء .

أشير الى هـــذه الخصائص في اللغـــة العربية ، كما نستشفها من دراسات ابن جني ، اللغـــوي الكبير ، لأشير الى أن لغتنـــا العربيـــة ،

شعرية في الدرجـة الاولى ، أي شخصية الى حـد كبير : تفلت من المصطلحات والتحديدات المنطقية وتنبجس وتتفجر في حركة الاعماق .
وفي الشعر ، في الابداع الشعري يصل غنى هذه الفـة الى أوجها ، وتصبح غابة شاسعة كثيفة من الايقاع والايحاء والتوهج لا حد لابعادها الشفافة . فتفرغ الكلمات من معانيهـا الموضوعية ، الموجودة مسبقا في المعاجـم أو على الالسنة ، وتتنوع دلالاتها ، وتخزن ممكنات مـن المعاني ، تكثر أو تقل ، بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطهـا بالحدس الشعري والرؤيا والحلم والمشاعر والذاكرة والحالات الروحية المتنوعة ، وبحسب الاضاءة وزواياها ، والرؤية وابعادها .

لهذا كلـه يقتضي فهمها درجـة عاليـة مـن العمق والشفافيـة والحساسية وغنى الروح ...

وانا ، فوق ذلك ، لا أعيش في زمن رياضي ، مجرد ، جامـد ، ولا أعيش في الماضي . انني اعيش في مسـافة عجيبة أبدية التجـدد والتحول ، في هـذه اللحظة ــ الحركـة التي تنبثق خلالها مفاجآت المستقبل : تتحـول الاغصان الى براعـم ، ويتفجر الينبوع ، وتطـير الاجنحة .

بمعنى آخر : لكل أثر شعري بعد تاريخي . فهو متحرك لا يفهم فهمـا حقيقيا ، اذا نظر اليه كأنه نتاج جامـد معلق . وقارىء الأثر الشعري العـربي الجديد ، لا يقرؤه بعين الماضي وحسب ، بل يقرؤه الى ذلك ، بروحه . وفي هذه الحالة يجرده من حركته ، من تاريخه وزمنيته ، كانما يعتبره حجرا قذفته أمامه ، أيد مجهولة . هكذا يظل منفصلا عنه ، لا يستطيع أن يتجاوب معه ، أو أن يفهمه .

أضيف الى هـذا كله أن من يريد أن يفهم أو يقيم شيئا جديدا يختلف عن الاشياء التي عهدناهـا ، يجب أن يستند الى طريقـة في الفهم أو التقييم يكون هي كذلك جديـدة ، أي تختلف عمـا عهدناه من طرائق .

ومن شروط الفهم ، أخيرا ، أن نعترف بان الانسان محدود الفهم : بان المعاني كلها معلقة غير واضحة ، ما دام الانسان نفسه لم يفهم نفسه ... ومن لا يعرف نفسه المعرفة كلها ، لن يعرف أي شيء ، المعرفة كلها ....

— ١٤ —

اؤمن بهذا : الشعر العربي الجديد يقودنا صوب عالم جديد ، صوب انسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة . وحياتنا اليوم يجب أن تكون في مستوى هذا الشعر : نحارب الراحة والكسل والعادة والارتخاء والاستسلام والخوف من المجهول ، ونفلت قوى النفس والخيال والحلم والمغامرة والابداع .

والكن هذا الشعر لم يتحقق بعد بكامل ابعاده وايقاعاته واشكاله ، لانه في مرحلة انتقال وتحول لاسابق لها ، شأنه في ذلك شأن الحياة العربية التي تمر في مرحلة انتقال وتحول لا سابق لها في تاريخنا كله . ان الشعر العربي الجديد في صيرورة كهذه الحياة العربية الجديدة . لكنه نسغ يغذي فينا شريان الحيوية ويتيح لنا ان نحيا بهاء المصير على هذه الارض .

— ١٥ —

هل عبرت هذه الخواطر عن بعض الجوانب في تجربتي الشعرية ، عن لحظة ماضية من لحظاتها ، عن لحظتها الحاضرة ، عن لحظة آتية ؟ أم ان ماكتبته حنين ينتظرني ، ينتظر ادونيس الآتي ؟

انني احلام وهواجس ..

والفكرة افقر من الهاجس ، والنظرية أضيق من الحلم .

وحقيقة الشاعر تكمن في شعره اكثر مما تكمن في كلامه على الشعر .

ادونيس

- ٣ -

تجربتي الشعرية

بقلم عبد الوهاب البياتي

قال معشوق لعاشق : أيها الفتى أنت قد رأيت في غربتك مدنا كثيرة فخبرني : أية مدينة من هذه أطيب ؟..
فاجاب : تلك المدينة التي فيها من اختطف قلبي .
من قصيدة « مدينة العشق »

لجلال الدين الرومي

لست أريد أن أضع تعريفا للشعر ، ولست أهدف الى تحديد مكان الشعر من العالم ولا مكانه من عصرنا ، وانما الشيء الذي أريده هنا ، هو تحديد مكانه من نفسي ! فحينما بدأت أعالج الكلمة ، أحاول بها أن أعبر عن انفعالي بالعالم ، لم يكن الشعر هو أول ما حاولته من اشكال الكتابة . لقد كتبت القصة القصيرة وكثيرا من الحواريات القصيرة والقصائد أيضا . ولكن شيئا ما كان يلح في طلب التعبير عنه ، شيئا كان يجول بنفسي ، والد حينما بدأت ــ للمرة الأولى ــ اقامتي في بغداد .

كنت قادما من الريف ، حيث عشت فيه ، وعائدا اليه وقادما منه ، حتى عام ٩١٤٤ وهو عام دخولي دار المعلمين العليا ، وكانت الصدمة الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة ، قامت بالصدفة وفرضت علينا ، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها

الشديد ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو اية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف « دجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة ، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت الى الابد . ولم أكن أرجو لها العودة ، وانما رجوت لها امتداد كامتداد النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير يعانقه ويذوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم ، ولم يكن رفضا عاطفيا وانما كان بذرة التمرد هو الذي ولد الثورة .

ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج ، كان جيلنا المتسول الذي استعار ثيابا وأزياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي . لم يكن هناك ارتباط بين دراستنا واحتياجاتنا الروحية والمادية ، وقد ولد هذا الانفصام شعوراً بالتناقض بين الفكر السائد وبين الواقع القائم أمامنا . ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ ، وانما قام على شعور طبقي سابق وحاد ، ولكن هذا الشعور لم يكن حقدا ، وانما كان احساسا بفقدان العدالة وانقلاب الأوضاع ، الشيء الذي يتطلب عملا فرديا قائما على الحقد . كنا بحاجة الى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتظهره ، ولكنني لم أكن قد تبينت بعد كيف تلتهب هذه الشعلة ، ولا صورة المستقبل بعدها ، لذلك كنت الجأ محموما ، ملتهب الحواس الى كتب التاريخ التهمها لعلي أجد فيها مهربا من الواقع المزري .

وفي نفس هذه الفترة تمتع جيلنا بفرصة أوسع من حرية النشر نتيجة للحرب التي كانت قائمة ضد الفاشية ، وتفتحت أمامنا أبواب ثقافات عديدة ، التقت عقولنا بأعمالها الثورية والأكثر انسانية وقدرة على مواجهة مشاكل الانسان وطرح حلولها . لقد عرفنا غوركي وأسلافه من الكتاب الروس الكلاسيكيين العظام (تولستوي ، تشيخوف ، ديستويفسكي بشكل خاص) كما عرفنا عددا من أدباء الغرب ، وانني لأذكر كيف ألهبت مشاعري في ذلك الوقت كتابات أودن واشعاره بغنائيتها الواقعية التي سبقت اليوت الينا . ولم يكن أدباء التعبير عن الأزمة هم من عرفناهم وحدهم ، ولكننا عرفنا بيرون وشيلي وكيتس

وبودلير ورامبو وفكتور هيجو ، وهكذا عرفنا أنواعا متعددة من الابداع الفني وتخطينا مرحلة التأثير بماجدولين وغيرها من أعمال الادب الرومانسي .

ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب أن يلفت نظرنا ، فحتى جبران تصورته كاهنا عجوزا يلبس مسوحا سوداء ويذرف الدموع أمام جثة ميتة . كان أدبهم ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبيرا عن ولادة الجيل الجديد من خلال الازمة وسنوات العذاب .

عبر كل هذه القراءات والعلاقات وملامسة الواقع الحي والاحتكاك به ، ومن خلال الصحبة الأدبية مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الملك نوري وغيرهم ، بدأت مشاعرنا تجد لها متنفسا ، وبدأت تتبلور قيم معينة عن الادب والفن والحياة بوجه عام .

في هذه الفترة وقبلها بقليل كنت كمن يبحث عن الشكل الملائم للتعبير عن نفسه .. واكتشفت أن التعبير الشعري اقرب الي من أي شكل آخر . كان هذا الشكل أقدر على التعبير عما كان يجيش بصدري من قلق ومشاعر أكثر مما يتفاعل في عقلي من أفكار . كما كان تكويني النفسي من أساسه : الرؤية الشاملة للاشياء والنفاذ الى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعه . وهكذا كان الشعر أكثر ملاءمة لحركة نفسي الداخلية وأقرب الى رغبتي في ضغط الافكار والأحاسيس وتجسيدها . كذلك كانت قراءاتي الأولى التي فرضتها علي مكتبة جدي ــ وهو رجل دين ــ الغنية بكل دواوين الأقدمين التي كنت قد قرأتها قراءة مؤلمة معذبة لأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود أحسه ولا أعيه فكان أن نجوت من الوقوع فريسة في شراك تأثيرها الكلي . أما أغاني القرية التي تركت في نفسي أثرا لا ينسى فقد كانت متطابقة مع أحساسي بشعر الحياة نفسها المتجسد في الناس والبيوت والطبيعة وحزن الكائنات الأبدي والظلال الهاربة للحياة التي تجدد نفسها في تعاقب الفصول .

لكل هذا لم يكن غير الشعر قادرا على اشباع رغبتي في التعبير بالكلمة ! وأني وان كنت لا أؤمن بامكانيـة أن يولد الشاعر وفي يده القيثارة ، وانما يمكن أن يولد من قلب ذلك الانسان الذي لا يتم التوافق بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله . ان التناقض الذي يمكن أن يقوم حينئذ يولد عددا من الاحاسيس غير المصنوعة وغير القابلة للتغيير . وفي اللحظة التي يكتشف فيها الانسان تناقضه مع العالم الخارجي يبدأ في التمرد عليه . ومثلما يبحث النهر الدفين عن المكان المناسب الذي يمكن أن ينبع منه ، يبدأ الشاعر الموعود في محاولة اكتشاف نفسه . ان المهم هنا ، انما هو نقطة البداية . ان البدء في محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه الى خارج نطاق النصائح والتعليم والتربية ، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها ، وخلق نوع من الحوار الصامت حولها ، كل هذا يلعب دورا في صنع عالم الشاعر القادم.

لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه وهو أحد كبار المتصوفة . كان الحي يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار . كانت هذه المعرفة هي مصدر الهي الكبير الأول .

ثم بدأ تعاملي مع الكتب ومع القراءة . وكمسافر في قطار لا يعرف المدينة التي سيهبط فيها ، لم أتوقف عند كتاب معين أو نوع واحد من الثقافة ، كان كل كتاب هو بعينه المدينة التي لا أقصدها . كانت هنالك محطات صغيرة أعتقد أن وراءها بارقا من أمل ، ثم اكتشفها سرابا لا يروي ظمأ ، وهكذا كنت ، وما أزال ، مسافرا بلا عودة ، تتجدد أفكاري على الدوام . كان التاريخ هو النوع الذي أحبه من القراءة ، ولم اقرأه كركام من الوقائع أو الاحداث ، وانما كتجربة انسانية واسعة ومتعددة الجنبات ، وكتجسيد لقضايا الانسان التي طرحت على كل المجتمعات الانسانية الماضية . كذلك كانت الآثار واللقى التي ذابت

صورها في نفسي ، البقية الباقية على سطح هذا الكوكب من كل هذه التجارب التي خاضها الانسان واختفى كما تختفي اشباح الليل .
حينما كنت أقف أمام كوب قديم أو قطعة عملة أثرية أو تصوير باهت الالوان ، كان يجتاحني احساس من انعدام الصلة بالعالم الخارجي ، وأروح افتش عن هذه الاثار في نفسي ، ماذا بقي منها لدي ؟ كل هذه الاشياء القديمة تركها اصحابها ومضوا ، كانت هي الصورة الحية لعمق الزمن ، والشيء الوحيد الباقي من حياة الناس الذين عاشوا في زمن ما ، ان الفن وحده ، عصارة تجربة الانسان ، هو ما يتركه الناس بعدحياتهم .

وفي نهاية الاربعينات وقفت طويلا عند الادب الواقعي . كانت رواية « الأم » لغوركي هي أول عمل اجتذبني عندما اكتشفت أنه كتاب لم ينقل عن الكتب ، وانما عن حياة الناس وتجاربهم . ثم وقفت طويلا مرة أخرى امامالادب الوجودي ، وبالذات أمام كامي وسارتر . كان الاصرار على الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب الانسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانية واللامبالاة ، كانت هذه الاشياء هي ما استوقفني عند الواقعيين والوجوديين ، وأحسست أنهم يعودون بالادب الى ذلك الفهم الانساني الشامل لكل ادب عظيم منذ الاغريق والعرب القدماء ، العودة بالكلمة ، من اجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجاربهم الحقيقية . ومن هنا كان عثوري على كثير من الاجوبة لاسئلة لم أكن اجد لها جوابا .

ولكن الشعر نفسه لم يكن غريبا علي منذ البداية ، ولا يمكن لشاعر أن يكون غريبا عن الشعر ، شعر الحياة وشعر الشعراء الآخرين .

كانت أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف هي زادي الشعري الاول . وكان طرفة بن العبد وابو نواس والمعري والمتنبي والشريف والرضي هم أكبر من أثر في من الشعراء العرب . لقد وجدت فيهم نوعا من التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعهم او ثقافتهم . لقد عانى هؤلاء محنة

الوجود الحقيقية ، وعبروا عن انفسهم باصواتهم الذاتية لا باصـوات غيرهم . ورغم هذا فقد انتابني ازاءهم نوع من القلق حينما تبنيت أن لغتهم كانت لغة مصنوعة ، كانت الاشياء التي يصفونها موجودة قبل وجودهم وان كلماتهم كانت تفقد حضورها في نفسي وتتحول الى دلالات فقدت عندهم الكثير من اصالتها ، وانهم انطفأوا على أسوار عصرهم عاجزين عن تخطي رؤياه وامكانياته . لقد كان الشكل الذي أمدتهم به ثقافتهم الشعرية وتراثهم الشعري شكلا مصوبا منسقا خلفتـه رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية معينـة . وفي نفس الوقت الذي فتنتني فيه قدراتهم على تخطي واقعهم الاجتماعي والتعبير عن شحناتهم الوجدانية المتوقدة ، احسست بأن الشـكل الذي لم يستطيعوا تجاوزه كان قيداً على رؤاهم وعواطفهم المتمردة . كان قيدا على رؤاهم ، كما تصورتها ، انا منعكسة على صفحة نفسى ، التي هي جزء من عالم مختلف وعصر متجدد . كما دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية ، الى البحث عـن ايقاع موسيقى خارجي يتسق مع ايقاع التجربة الجـديدة ، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أثمن ما فيهـا لتشييد بناء جديد لحمته واكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف . كان لا بد وان تختفي هذه الثنائية الكامنة في القصـيدة الكلاسيكية الحديثة حتى تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربـة الشعرية نفسها وبعداً ثالثاً يحمل نفس ملامح ايقاعها النفسي وأساسها الفكري والوجداني . ومن الشعراء الذين قراتهم باهتمام بالغ : الجامي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والخيام وطاغور . لقـد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة . ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون : اودن ونيرودا واراغون وايلوار وناظم حكمت ولوركا ومایاكوفسكي . لقد استوقفتني اشعار هؤلاء ، ليس لأنهم مشهورون ، فقد سقط من حسابي شـعراء مشهورون كثيرون ، وإنما لأن أشعارهم بجانب أنها أشعار تحمل جوهر الشعر الحقيقي ،

تحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤية الى وجدان الانسان المعاصر ، لانها تنبع — بابعادها هذه الثلاثة — من تصور نفس هذا الانسان المعاصر لذاته ولواقعه ، الا انها تحتوي على نوع من الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم . ووجدت في اشعارهم كل خصائص بلادهم وقساتمها التي تصل بهم الى التصور الانساني الكامل ، خصائص الانسان الحي في تشيلي أو اسبانيا ، اشكال حياة الانسان في نضالاته وهزائمه وحبه ، ومن خلال هذه الجزئيات استطعت أن اتصور النظرة الشمولية في شعرهم ، هذه الشمولية التي هي نقيض للسكونية التي قد نجدها في اشعار شاعر كبير مثل ابليوت الذي ينعدم في شعره الاحساس بالصراع والجدلية . وكان اختياري لهم في نفس الوقت بمثابة دفاع عن قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة ، عن طريق تجسيد كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزما وعظيما في نفس الوقت والتأكيد على أهمية فنية التجربة وجمالياتها .

وعندما غمر النور الواقع الانساني أمام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت امامي صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس على كل شيء . وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الاشياء . لم اكن احاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ، ولكنني اكتفيت بتصويره . وعندما تجاوزت مرحلة التصوير ، لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد ، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه — دون الثورة — هو بداية الالتزام .

كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة ، دون وضع بديل له ، والاشواق التي لا حصر لها ، والتطلع الى عالم تسقط فيه كل الاسوار بعيدا عن الشعارات التي استهلكت ، كان هذا البحث هو ما أدى الى

اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير والى اكتشاف بؤسها المفزع . وهنا كان لا بد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي ونمو الدافع الاجتماعي والسياسي ، وكان هذا النمو انعكاسا وتفاعلا مع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحول الى الثورة الايجابية نفسها . كنت اشعر في ذلك الوقت بانني اكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسي . كنت افهم الالتزام : على أن الفنان مطالب من اعماق اعماقه ان يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون . أما الوقوف على الضفة الاخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور .

لقد غمرت هذه الرؤية المتميزة كل المواضيع الشعرية التي كتبت فيها . فالموت المجاني الذي يضرب ضحيته دونما سبب مفهوم ، ذلك الموت الذي كان اشد ما يكون بروزا في « اباريق مهشمة » هذا الموت ، كان لا بد من فهمه وكان فهمه هو التمرد عليه . وفي « المجد للاطفال والزيتون » و « اشعار في المنفى » و « عشرون قصيدة من برلين » و « كلمات لا تموت » كان هناك الموت من اجل الحرية ، أي أن الموت قد أصبح ثمنا للحرية واصبحت هي ثمنا له ، أما الموت بالمجان فلم تعد له قيمة قط اذ انه يجرد الانسان المحكوم عليه بالموت من كل قيمة ولا يصبح لحياته السابقة على الموت معنى أبدا . ولكن هذا الموت من اجل الحرية ، موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل ، لم ينفصل ابدا عن الموت الانساني . اذ لم يتحول هؤلاء المناضلون الى قديسين أو صانعي معجزات . وانما هم اناس بسطاء اتقياء طيبون مثل طيبة الارض وفي نقاء الجوهر ، لم يكن في موتهم منّة على الآخرين وانما كان هذا الموت قدرا مفتح العيون ، فقد اختاروه بانفسهم لانه الواجب وليس المصير أو الهدية التي يقدمونها للآخرين . ولكنهم تحولوا في أعين الآخرين الى ابطال لانهم جسدوا بموتهم الطريق الى الحرية واصبحوا رمزا اسطوريا للفداء ، لقد جمعوا كل فضائل المجتمع وجسدوا كل آماله واصبحوا الابطال النموذجيين . وهذا التصوير للموت يظهر

في « النار والكلمات » وفي « سفر الفقر والثورة » و « الذي يأتي ولا يأتي » بشكل استبطان ورحلة الى اعماق نفوس هؤلاء الابطال والشهداء واستحضار شخصياتهم النموذجية .

كذلك كان الاحساس القديم بأن الانسان انما يشبه قطرة المطر الوحيدة المنفردة تلقى مصيرها على الارض دون معونة ، كذلك الانسان الذي ترك وحيدا عاجزا ليواجه محنة وجوده . وربما كان هذا هو نفس المفهوم الوجودي للنفي . وهناك المفهوم الثاني للنفي بمعناه الطبقي وبطله الانسان الفقير الذي ترك جائعا محروما عاريا ليواجه هذا المستوى من الحياة . وكان هناك النفي الثالث بمعنى ابعاد الانسان عن الارض التي ولد عليها وامتدت فيها جذوره . كانت هذه المعاني الثلاثة للنفي والغربة موجودة في أشعاري ، فقد احسست منذ البداية بغربةالانسان في العالم ، ثم اكتشفت غربة الفقر ومنفاه . ثم كان علي أن أمر بتجربة الابعاد نفسها لسنوات طوال ومعاناة أبعادها الثلاثة معا .

ان الاحساس بالنفي والغربة لا يمكن أن يشعر به الفنان من خلال القراءة وحدها . فالشعور الميتافيزيقي عند الفنان لا يكون سابقا على التجربة ولكنه نتيجة لها . فالنفي والغربة التي يشعر بها الفنان وهو يجوب العالم بعيدا عن أرضه ، انما تعني أن يواجه الشاعر فقدان حريته وأن يواجه موته مع كل منفى جديد . ان النفي والغربة اذا ماطال بهما الامد قد يلقيان بالفنان في رحاب أرض خرافية وقد تستحيل العودة منها أبدا ، بل ان أشواق الحنين للعودة لتبدو ساذجة أحيانا أمام الاعماق البعيدة التي غاصت اليها روح الفنان . اذ تصبح كل خطوة غربة جديدة في امتداد أرض الرحيل ، بل ان كل خطوة لتبدو ايغالا جديدا نحو أرض الموت التي لا عودة منها ، وقد يظل الفنان يتنفس رائحة الموت الذي هو غربته حتى بعد عودته ، سيظل يحمل منفاه داخله ، اذ أوقعته التجربة الخارجية في مأزق المعاناة الروحية الطاحنة .

ولكن الموت والمنفى لا يحدثان ولا ينتصبان فوق حياتنا دون محاولة الاجهاز عليهما ، دون التمرد ضدهما والثورة على ما يمثلانه في هذه الحياة . ولقد يمكن أن ننظر الى التمرد كحلقة أولى في العملية الثورية ، بالنسبة للفرد أو المجتمع ، ولكن التمرد لا يكون منطقيا ولا انسانيا ان لم تكمله الثورة . ان المتمرد دون ثورة انما يشبه البهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الارض ضد قانون الجاذبية ، ولكن الارض تشده اليها حتى تهد قواه دون جدوى . والتمرد بعد أن تكتمل الثورة انما يكون تمردا ضدها ، انه الثورة المضادة ، بينما الثورة ضد الواقع القديم كانت بالنسبة الى عملية ديمومة للتمرد وتطوير له . هي عملية تتجاوز رفض الواقع الى محاولة تقويضه وبناء واقع جديد . هكذا كانت الثورة بالنسبة لي تمردا دائما حتى تكتمل ، ومن ثم تصبح الثورة دفاعا عن كيانها للمحافظة على روحها الخالقة .

وقد تبدو مشكلة الوجود والحياة ، فهمهما والمحافظة عليهما وتغيير مضمونهما هي المشكلة الاساسية للفنان وهنا تبدو قضية الحب ــ أو مشكلته ــ جزءا من هذه المشكلة . والفنان ــ كما نعلم ــ انما يعبر عن جوهر الكل والجزء معا . وربما لم تترك لي حياتي العاصفة التي عشتها الفرصة أو لم تمنحني ذلك الحق المترف للوقوف أمام قضية الحب كجزء منفصل عن كله للتعبير عنه . وفي أشعاري يظهر مفهوم ــ أو زاوية ــ أخرى للحب ، حب الام والارض والاطفال والوطن والانسان . أما الجنس فقد لا يكون مشكلة مؤرقة بالنسبة للفنان أحيانا . وهنا يتخطاه الفنان فلا يجابهه أو يعبر عنه منفصلا مجسدا ، وانما يتركه لكي يتوغل ويترسب في أعماق روحه لكي تتجسد حقيقته الانسانية الشاملة ، قوة دينامية خالقة للاشياء . وهذا ما كنت احاوله دائما .

ان بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحيانا صفات الكائن الحي ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، اذ تضغط وتشوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات حتى تصبح أشبه بالقمقم الذي حبس فيه العفريت

أو الجني الذي هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتفرض وجودها علي بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتي وليست عبئًا عليها . وهي أحيانا رموز ومفاتيح لاشياء نسيت وماتت وترسبت في أعماق الروح ، وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الاطلاق أو أنني أتمنى أن تكتسب هذا الوجود :

لقد خرجت من المنزل ، فبادرني هو بالسكر

وكل نظرة منه تخبيء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد (١)

عبد الوهاب البياتي

---

(١) البيتان لجلال الدين الرومي وهو من أعظم الشعراء المتصوفين ويدعى ايضا : جلال الدين مولوي . ولد في مدينة بلخ ، وتركها في طفولته ابان حملة المغول ، ليذهب مع والده الى آسيا الصغرى . وهناك استقر مع اسرته حتى توفي بها عام ٦٧٢ هـ (١٢٧٣ م) .

- ٤ -

عن تجربتي الشعرية ..

بقلم : عبد المعطي حجازي

لا أذكر أوائل شعري ... ولكني ما زلت أذكر أن أول قصيدة لي صحيحة الوزن كانت محاولة صغيرة لتقليد رباعيات الشاعر المتمرد عمر الخيام ... وان ثاني قصيدة كتبتها كانت في الحب ، ولم يبق منها في خيالي الا أنني حاولت فيها قافية صعبة وخاصة في ذلك الوقت ، هي قافية « بيتا » .. وقد ظللت أكثر من شهر أحاول أن أقفي بها مقطوعة من عشرة أبيات فلم يتيسر لي ذلك الا بصعوبة بالغة استعنت عليها بمختار الصالح ، وهو المعجم الوحيد الذي كنت أملكه في ذلك الوقت البعيد ، فلم ينجدني الا بأربع أو خمس كلمات أذكر منها «نعت» و « شت » بمعنى شتيت ... وغير ذلك مما أعجزني أن أضعه في قصيدة حب رومانتيكية يكتبها عاشق في الرابعة عشرة من عمره ..

وعلى الرغم من نسياني لهذه الاشعار ، فأنا مازلت أذكر ذلك الجو الذي انطلقت منه محاولاتي الاولى ..

كان جوا خشنا بكل ما تحمله هذه الكلمة من واقعية .. وان أصف هذا الجو تفصيلا بالطبع ، ولكن حسبي أن أشير الى أهم عناصره التي ربما ساعدتني على تأمل تجربة أعتبرها تجربة متواضعة ...

بلد ريفي ي قلب الدلتا الخصبة .. فقير لأن ميزة الخصوبة فيه تقابلها آفة كثافة السكان .. محافظ لأن رزقه وان كان ضيقا الا أنه مضمون ومن هنا القناعة والحاجة الى المحافظة .. متطلع لفقرهوقربه من المدن ، فلدى أهلــه حماس لتعليم ابنائهم حتى يجتازو مصيرهم المحــدود ..

بلد ريفي في قلب الدلتا الخصبــة .. فقير لأن ميــزة الخصوبة يطلبون العلم .. وفيه أبناء الاغنياء لا يكملون دراستهم ويتقلبون مع ذلك في نعيم آبائهم .. بلد كهذا يعرف الآراء الجريئة كما يعرف صرامة التقاليد .. يعرف نبالة الاغنياء وسخط المحرومين ..

اما البيت .. فقد كنت فيه أكبر الابناء لرجل ميسور الحال .. كان والده الذي هاجر من شمال الدلتا بعد أن طردته والدة الخديوي توفيق من أرضه ــ يعــده بطلب العلم في الأزهر ، ولكن جهــده قصر بعد أن حفظ القرآن الكريم وألم بأطراف من الثقافة القديمة ، فتعلم حرفة الخياطة التي كانت تدر عليه دخلا يزيد عن حاجته وحاجــة زوجته الاولى التي لم تنجب ، فعرف مغامرات الريفيين حين يأخذون أفضالا من مالهم ويذهبون بها الى المدن القريبة يقضون فيها أيامــا ناعمة .. وظل هكذا حتى جــاوز العقد الرابع فتزوج والدتي التي انجبت له ثمانية أبنــاء أذاقــوه في شيخوخته شظف العيــش بقدر ما أسعدوه ببقاء الذرية ..

وقد أورثه حلمه القديم في أن يتعلم حبا شديدا للكتب ، فكانت لديه ثروة لا بأس بها من السير الشعبية ، وبعض مؤلفات القدماء كابن المقفع ، وابن عبد ربه ، وبعض كتب الطرائف والنوادر مثل « نكت الهميان في نكت العميان » وبعض دواوين الشعراء المعاصرين كديوان حافظ الذي كان والدي يفضله على شوقي ، ومجموعات من الصحف والمجلات التي كانت تصدر قبل ربع قرن في القاهرة ..

ماذا ورثت من كل ذلك ؟

ورثت احساسا مرا بالانقطاع .. فأقربائي قليلون في بلد لم يولد فيه من أصولي الا أبي .. ورثت احساسا مبكرا بالحداد حين تساقط خمسة من أخوالي موتى الواحد بعد الآخر .. ورثت تحسسا شديدا لما تنطوي عليه الاشياء من طزاجة ساخنة والذلك فالصورة الريفية الأثيرة لدي هي صورة الحقول المزدهرة الساكنة ساعة الظيرة .. ورثت شعورا حادا بالظلم ، ولكن ضعف جانبي ، واحساسي بأن هذا الظلم ليس عارضا وانما هو روح تتشكل بصور كثيرة حولا تجربتي الروحية في مطلع صباي من التمرد الى التقشف ، وان ظلت طبيعتي موزعة بين تقشف صارم وانطلاق جامح .. ولعل هذا هو مصدر فتنتي الاولى بأشعار الخيام الذي ربما كان تصوفه هو الحل الذي وجده التمزق نفسه بين المتعة والتقشف .. ورثت عادة احترام الكتب ، واعجابا شديدا بأبي يصل الى حد الولاء ..

* * *

كنت في الخامسة من عمري حين وضعني أبي في الماء والبسني ثيابا جديدة ودفع بي لاحفظ القرآن ، فلم تمض سنتان حتى كنت أحفظ ـ نصفه ، ومن ثم تنقلت بين المدارس الابتدائية لاقضي بها خمس سنوات ، تقدمت بعدها لامتحان القبول في مدرسة المعلمين لأقضي بها سبع سنوات حتى تخرجت فيها وأنا في حوالي العشرين ...

والحق أنني رغم هذا لم احصل ثقافتي بطريقة منظمة ... فقد بدأت بداية مقلوبة حين قرأت وأنا صغير كتب أبي القديمة التي ساعدني على قراءتها حفظي للقرآن الكريم ، وحين كنت أقرأ بعد ذلك ما تقع عليه يدي عن طريق الاستعارة في الغالب بنهم وبدون اطمئنان... فلقد قرأت معظم كتب عبد الرحمن بدوي قبل أن أقرأ كلمة لتوفيق

الحكيم .. وقرات كل كتب الرافعي دون أن أقرأ العقاد أو طه حسين الا بعد ذلك بعدة سنوات .. وقرات معظم أشعار الرومانتيكيين على محمود طه ، وناجي ، ومحمود حسن اسماعيل بعد ان قرأت أشعار الجاهليين ، وقبل أن أقرأ شوقي أو مطران ..

ورغم هذه القراءة المرتبكة كان وجداني يتجه شيئا فشيئا الـى الرومانتيكيين ، خاصة بعد أن دخلت تجربة الحب الاول بكل قسوتها في بلد ريفي محافظ .. تلك التجربة الرائعة التي عانيت منها خمس سنوات ، والتي ساهمت بقوة في بناء عالمي الداخلي والتي ظلت تغذي وجداني بأثارها حتى وقع أهم حدث في حياتي حتى الآن وهو الهجرة النهائية من الريف والاستقرار في القاهرة ..

ان وجودي كشاعر مدين لتلك السيدة الريفية الخالية البال التي ربما لم تقرأ لي حرفا حتى الآن ، والتي كانت تكبرني بعدة أعـوام أهلتني للزواج بينما كنت لم ازل تلميذا ..

وحين كنت أرى أن هذا الحب بلا مستقبل فلم أصرح به لأحد.. بل كتمته ليزداد اشتعالا وتوهجا وليدفعني دفعا الى الشعر الـذي اكتسب قيمته في نفسي بقدر ما كفل لهذا الحب المحكوم عليه بالموت من حياة .. لقد تقمص الحب ثوب الشعر الذي بقي لي حين كانت محبوبتي تزف لرجل آخر ..

وهكذا ولدت كشاعر ولادة رومانتيكية برغم نشأتي الكلاسـيكية الصارمة ، تلك النشأة التي ستضطر الى الاختفاء لتعاود الظهور بعد ذلك في صـور أخرى .. وهكـذا بدأت أتعلم من تجربتي الخاصة أن الشعر فن ذاتي يتحدث بأسرار الشاعر لا بأسرار سواه .. وأنه مـع ذلك قيمة أخلاقية اذ انه يهب الحياة للاشياء الحية ، واذ يبني العالم من جديد بناء لم اقنع قط بأن أقيمه في قصائدي فحسب .. بـل

كنت ومازلت أتوق الى أن يتحقق في الواقع .,. ولم لا والواقع نفسه مليء بالشعر !

هكذا الطموح في الحقيقة هو الذي قادني أحيانا للعمل السياسي. وهو الذي فتح أمامي باب التمرد الذى تيسرت لي ممارسته حين دخلت مدرسة المعلمين التي كانت موجودة في عاصمة الاقليم بعيدا عن القرية والتي كانت تزخر بحياة الطلبة العنيفة الشائقة ..

في هذه المرحلة الاولى من تجربتي الشعرية كانت قصائدي التي كنت أحذو في كتابتها حذو الرومانتيكيين تتمرد تمردا غامضا على عالم أحس أنه عالم معاد وضيق ، وتمردا صريحا على النظام السياسي القديم الذي بدأت احتك به في ذلك الوقت وتصيبني منه بعض الاضطهادات . هذا على الرغم من أنني فشلت في أن انخرط بصدق في أي تنظيم سياسي من التنظيمات التي كانت تعمل على تقويض النظام القديم ..

واذا تغير النظام وانفض المعترك اقتصر شعري على الشكوى من ضيق العالم والتغني بالغربة التي تأكدت حين هاجرت الى القاهرةوإن كانت قد اتخذت صورة جديدة ..

* * *

فوجئت بأن شعري الذي تعبت حتى صار له قاموس الرومانتيكيين في اللغة ، وطريقتهم في التصوير ، وتجاربهم الاثيرة ، والذي أصبحت بعض المجلات الادبية ترحب بنشره .. فوجئت بأنه لا يعجب الشبان القاهريين ..

كانوا يقولون لي .. ما معنى :

« الهيكل المهجور ، والصمت المضمخ بالظلال » .

وكانوا يقولون لي .. ان هذا البيت لا يعكس نفسك ، أو هو يعكس نفسا مغلقة ..ثم ما هي الصورة التي تريدنا أن نتصورها ؟

وبقدر ما حزنت على تعب العمر بقدر ما وجدت أن ما يقولونه صحيح ، خاصة وأن تجربة أيامي الاولى في القاهرة قد أمدتني بمشاعر وصور أخذت تلح علي في الظهور .. وهكذا بدات أكتب « الطريق الى السيدة » أول قصيدة لي في الشكل الجديد ، واتجه الى ما يمكن أن يسمى بالموضوع لاختبر قدرتي على التحرر من عالمي القديم الضبابي ، وعلى الاندماج في عالم غريب ، فكتبت « مذبحة القلعة » وما لبثت أن وضعت يدي على النموذج الذي ظهر في ديواني الاول « مدينة بلا قلب » نموذج الغريب في المدينة ، خاصة بعد أن توفي والدي فأصبح احساسي بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة .. ذلك لأن حنيني القديم لعالم واقعي أفضل عاد الى الظهور ، حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتني أؤمن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية ..

لقد أمدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع .. وهو نموذج الثوري المتيقن .. كما ساعدتني على أن أعيد النظر في ثقافتي الكلاسيكية لاستفيد منها وخاصة في تجديد قاموسي الشعري الذي خرج عن قاموس الرومانتيكيين ، فلم يعد له الا أن يطعم بالقاموس الكلاسيكي وحتى يحمي نفسه من لغة الصحف التي ينخدع بعض الشعراء فيحسبون ان الشعر الجديد لا يحتاج الى أكثر منها ..

ولكن عثوري على النموذج الثاني وان كان قد فتح لي عالما جديدا في الشعر والثقافة والتجربة بعد عالم الديوان الاول قد أوقعني في صراع عنيف ، أو هو أحيا في نفسي الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التي تبدو في تجربة الغريب ، وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم ..

صحيح ان هذين النموذجين ينبعان عن مصدر واحد هو التمرد على الواقع الكائن .. هذا التمرد الذي يظهر أحيانا عن طريق قطع

الصلات بين النفس وبين الواقع ، وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتهـا ..

وصحيح أن الغربة عندي لم تكن موقفا ثابتا أو اختيارا نهائيا ، ولذلك ظل العالم الخارجي حاضرا يتراوح خلالها .. ومن هنـا كان الصراع الذي يتجنبه شعراء آخرون حين يرون انه لا حقيقة الا ما يرونه داخل نفوسهم ، وان الواقع وهم باطل ..

وقع الصراع بيني وبين العالم ، لأنني بقدر ما أرى الحق في نفسي أراه فيما حولي .. وبقدر ما تكتسب الاشياء وجودها من موقعها في وجداني بقدر ما تتمتع بوجود مستقل أجد نفسي دائما مسـوقا الى الاقتراب منه واستكناه سره ..

وهكذا خلال هذا التردد بين وجداني وبين العالم تتردد في شعري نغمتان رئيسيتان .. العزلة والاندماج .. النجاح والخيبة .. الهزيمة والانتصار .. العقيدة والنظام .. ويقوم الصراع بينهما ..

ومن الصدق أن أقول ان هذا الصراع في ديواني السابقين كثيرا ما كان يقوم بين قطبين منفصلين .. وهذه هي المشكلة التي أحاول حلها باعادة تأمل التجربة وتحليلها لأحصل على ادراك منسجم للعالم ، يحول هذا الصراع الغنائي اذا أمكن القول ، الى صراع مركب يتم داخل الرؤية الواحدة بين عناصر مشتبكة ، فتبرز التجربة بقوامها الحقيقي ويتحقق الانسجام الذي أعتقد انه السمة الرئيسية في شعري الاخير ..

ان قضيتي الآن هي أن أجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا .. في الفكر وفي الشعر .. وكأنني في ذلك أسير في الطريق التي تسير فيها الحياة نفسها .. اذ ان هذه الوحدة بين الغريب والثـوري لم تتحقق كما تتحقق الآن !

أحمد عبد المعطي حجازي

ـ ٥ ـ

تجربتي الشـــعرية

بقلم : صلاح عبد الصبور

حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق ، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد ، يقترب منه وقد نفض عن نفسه أثقال تجربته الغاربة ، كأنه يواجه الشـــعر للمرة الاولــى .

هذا احســاسي حين أقــدم على الكتابة ، فأنا رغم عشرتي الممتدة للشعر قارئا وكاتبا زهاء عشرين عاما ، ما زلت أواجه الابداع بذات القلق والتلمس ، فاذا جادت علي الآلهة بالمطلع ـ كما يقول فيرلين ـ سعيت حتى استمطرت الابيات التالية له ، ثم أجدني أنفصل شيئا فشيئا عن عالم الاشياء من حولي لأدخل عالم تصوراتي وأنغامي ، وحين تنتهي القصيدة أبدأ في اكتشافها من جديد ، وقد أعيد أنقح ، وقد أطوي الصفحات أو أمزقها ، ذلك حين يستيقظ في نفسي من جديد ذلك الروح الناقد الذي غاب زمنا عن أفقي .

وذلك الروح الناقد هو خلاصة التجربة السابقة ، هو ما اكتسبته خلال العقدين من الزمان قارئا وكاتبا .. اين كان مختفيا ؟ لعله يختفي حيث يختفي الحزن الغابر والسرور المنقضي والذكريات الدفينة . ولعله هو الذي يكون نظرتي الذاتية للشعر ، وطموحي اليه ، ولعله هو الذي يتحكم في استقبالي لشعري ، وكل شعر .

وأظنني لم أدرك ان الشعر هو طريقي الاول الا في عام ١٩٥٣ ، اما قبل تلك الفترة فقد كنت مشغولا بأشياء كثيرة ، كنت أحاول القصة القصيرة ، والكتابة الفلسفية على نمط محاورات أفلاطون التي قرأتها في مطالع الصبا بترجمة حنا خباز وفتنت بها فتونا ، ولكن في ذلك العام تحددت رغبتي الادبية ، وارتبطت بالشعر ارتباط التابع بالمتبوع .

وأنا ممن يظنون ــ وهم قلة ــ ان قول الشعر جدير وحده بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من أجله . وقد وهبت الشعر حياتي منذ ذلك الامد . وجهدت حتى أصير شاعرا له مذاقه الخاص ، وعالمه الخاص .

ولا أظن أني فرطت ابدا في تقديم قرابيني للشعر . وقد يكون قد قبل بعضها فجاد علي برضوانه ، أو أستقل شأني أحيانا أخرى فحرمني من جنته ، ولكني لم أتمهل في حجي اليه قط .

وكنت أعتقد دائما ان عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية ، وثقافة معاصرة متأملة ، أو بعبارة أوضح وجدان يقظ وفكر لماح مدرب . الشاعر بحاجة الى رضا الالهيين الاسطوريين ، ديونسيوس اله البداهة والاحساس المنطلق والنشوة المجنحة ، وابولو اله الفكر والتأمل والمعرفة، أما البداهة النشوة فهي ظاهر القصيدة العظيمة ، ولكن تحت هذا الظاهر باطنا عميقا نافذا .

ولكي يتيقظ وجداني أسلمت نفسي للحياة ، فعلمتني الشم والسمع والتحسس ، والحزن والفرح اللذين يخلعان القلب ، ولا أظن أن تجربة من تجارب الحياة الجميلة قد فاتتني ، حتى تجارب الغيبة في العشق أو الفناء في المطلق ، فأنا اذكر في سن الثالثة عشرة ان اصابتني نزعة تعبدية طهرية ، وصليت ذات يوم صلاة بدائية استكشفت الفاظها بنفسي حتى رأيت نور الله .

وكما عرفت نور الله عرفت نور الانكار . وجربت لذة أن يحس الانسان بوحدته وتفرده في الكون ، وقد رفعت عنه العناية ، وتولى امر نفسه بنفسه ، كأنه الريح المطلقة الخطى .

ولكي يتيقظ عقلي اسلمت نفسي لعالم الكتب ، وعودت نفسي النهم في القراءة ، وخطف المعرفة وازوورارها ، فأنا سائح في بحار المعرفة السبعة لا يهدأ مجدافه ولا ينطوي شراعه ، مفتون بالفلسفة ، محب للتاريخ ، مولع بالاساطير ، صديق لعلوم الانسان المحدثة كعلم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا .

والفرق بين الشاعر القديم والشاعر الحديث في رأيي ان الشاعر القديم يعتنق موهبته ، أما الشاعر الحديث فعليه حين يطمئن الى النغم في راسه أن يصنع موهبته . وقد أعددت للشعر الى جوار ذلك كله قدر ما استطعت من المهارة اللغوية . استمددتها من قراءة القرآن والحديث ، ومن التجوال في شعرنا القديم ، ثم قلت لنفسي بعدئذ : يا نفس اكتبي ما بدا لك .



ما الشعر ؟

سؤال لو عرف اجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها . لقد ادرك الجميع حتى سادتنا العظماء من أمثال شكسبير والمعري أطرافا من جوابه ، ولذلك فلن أتصدى للاجابة الجامعة المانعة ، بل أحكي عن الجانب الذي أدركته .

الشعر هو صوت منفعل . انسان يتميز عن الاخرين بقدر ما يتشابه معهم . والانفعال المدرب هو عدة الشاعر . ولست أحب لنفسي ولا لاحد من الشعراء أن يكون صوته مندغما ضائعا في الاصوات الاخرى .

وعلة الموسيقى في الشعر أن الانفعال عندما يصل الى مداه لا بد له من التنغيم . أليس صياح الطفل حين يدخل ابوه منغوما موقعا . ولامر ما كان النثر الفني بالانفعال غنيا الى جواره بلون من الموسيقى الخفية . وليس الفرق بين الشعر والنثر الا فرقا في نوعية الموسيقى . فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لونا من « المصطلح » امـا موسيقى النثر فهي مطلقة كاطلاقه .

وقد حاولت الشعر أول ما حاولته محاكاة للنماذج التي أحببتها . وعندي قدر لا بأس به حاكيت فيه المتنبي . وقـدر آخر لا بأس به حاكيت فيه أبا العلاء .. ثم قدر آخر حاكيت فيه بعض الشعراء المعاصرين كابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل . ولكني رغم اعجابي بهؤلاء الأربعة توقفت فترة من الزمن لاسال نفسي : ما الشعر ؟ وقد وجدت كلا منهم قد أجاب على جانب من سؤالي . وكان توقفي اثر قراءتي لبعض النماذج من أدب الغرب ، فقد قرأت ريلكة في ترجمة انجليزية ، وقادني الصديق بدر الديب والصديق عبد الغفار مكاوي الى شـعر اليوت وقصص كافكا . وتبلبل خاطري . ويئست يأسا مطلقا مـن شعرنا العربي أو معظمه . كنت أسائل نفسي في كثير من الاحيان عـن علة اعجابي يبعض النماذج ، وأسفه لها ولعها بموسيقاها او بافكارها الدارجة واحاسيسها الشائعة . وقد طالت فترة التوقف حتى جاوزت السنتين . وخرجت منها برغبة عارمة في المحاولة ، على أن احقق كل ما أصبو اليه . وكان ذلك في أعوام ٥٠ ــ ٥١ ــ حيث كتبت عندئذ قصائدي (شنق زهران ــ هجم التتار ــ الملك لك) .

وانا كثير التأمل في شأن الشعر . متعدد المواقف تجاهه . كان الشعر في مرحلة هذه القصائد هو الرؤية العميقة والاحساس الدافيء . ولذلك كان ديوان « الناس من بلادي » غنيا بالانفعال . وفي المرحلة التي تلتها كنت أريد أن أقرب دور المفكر من دور الشاعر . وتمثل ذلك في ديوان « أقول لكم » . ثم حاولت أن أصل الى لون من التمازج

والتراضي بين الموسيقى والطلاقة التعبيرية ، وبين الاحساس والفكرة في « احلام الفارس القديم » ولو سئلت عن مدى توفيقي في هذا الديوان لقلت أنني استطعت فيه أن أصفي لغتي وانفعالي وأفكاري من كل فضول . وقدرت في بعض قصائدي أن أرضي الالهين الاسطوريين كما ازمعت في مطلع حياتي .

أما مسرحيتي « مأساة الحلاج » فهي بداية خطواتي في طريق جديد هو طريق المسرح الشعري ، وأنا لا أحب المسرح الا شعريا ، ولا يعجبني كثيرا مسرح ابسن واتباعه من الناثرين . وأعتقد ان مسرح ابسن الاجتماعي النثري مثل « بيت الدمية » و « عدو المجتمع » وغيرهما ، هو مجرد انحرافه في تاريخ المسرح . ولذلك حديث غير هذا الحديث .

ما هي خلاصة تجربتي الشعرية ؟ لا ادري ، ولكني أجدني قد جربت أشياء كثيرة ، وخضت في بحار الرمز أحيانا كما كشفت نفسي لشمس المباشرة أحيانا أخرى . وكتبت ألوانا من الشعر شبيهة بالقصة والبالاد ، وحاولت الوانا من المعمار في القصيدة ، ودسست الفكر في الموسيقى ، وجربت السخرية وعرفت طرقها الشعرية . ولكني ما زلت أعتقد أن هناك الكثير مما استطيعه ، وان تجربتي الشعرية لم تستوف تمامها بعد .

أتمنى أن أطيل ، والكن ليس لدي ما أقول مما يتسم بالتجرد ، ولو استطردت لدسست نفسي في كل سطر . وما ذلك بحسن .

فمعذرة ...

القاهرة **صلاح عبد الصبور**

- ٦ -

تجربتي في الشعر

بقلم محمد الفيتوري

اذا كان الشعر موهبة ، واذا كان مستقبل كل موهبة ، انما يتشكل وفقا لقوانين خاصة ، تفرضها مجموعة الظروف والعلاقات الاجتماعية ، والتاريخية ، المحيطة بصاحبها ، فالذي لا شك فيه ، هو أن ذلك الصبي الأسمر القصير ، الذي ما يزال يلوح في مخيلتي الآن ، وهو يرفل في أعوامه الاثني عشر ، كان يحمل في قلبه ، وفي عينيه ، احساسا بتفرد ما .. من المبالغة أن أتسرع الى القول ، بأن كتابة الشعر كانت هدفا له .. ربما كان الشعر حينذاك ، حلمه الخيالي الغامض ، الذي لم تتحدد معالمه بعد ...

كان قد أتم حفظ القرآن الكريم كله ، عن ظهر قلب ، تأهبا لدخول الأزهر الشريف ، كما تقضي رغبة والديه ..

واذكر أنه عانى في حفظه كثيرا .. كم من مرة نسيه ، وعوقب على نسيانه أشد العقاب ، من عصا شيخه الضرير السمين .. كانوا يعلقونه من قدميه ، في « الفلكه » — قطعة من جريد النخل ، مشدود الى طرفيها قطعة من حبل مرخاة عند الوسط بعض الشيء ، بحيث تتسع لقدمي مثله — ويأخذ اثنان من أنداده ، يقفان هنا وهناك ، في الضغط عليها ، حتى تصير قدماه بينهما ، مسطحتين في وضع متواز ، وتبدأ عصا الفقيه ، حركتها البندولية ، صعودا وهبوطا ، فوق قدميه ، دونما

هوادة ، أو اشـفاق لصرخاته وأناتـه الضعيفة المتقطعة ... ولم يكن « سيدنا » يكف عن ممارسة هذه العملية ، الا بعد أن تكون قد تعبت ذراعاه ....

ويعود الصبي الى بيته ، منكسر القلب ، متورم القدمين ، حاملا حذاءه الذي سيظل لبعضعة أيام قادمة ، ضيقا عليهما ، تحت ابطيه .. وكان يغظيه كثيرا ، أن أمه وأباه ، لم يكونا يبديان أقل تذمر ، وهمـا يريانه في مثل حالته البائسة هذه ، فلقد نذراه ـ وهو طفلهما الوحيد ـ لكتاب الله الكريم ...

وفي مرحلته هذه ، استطاع أن يعثر ذات يوم ، على كتاب ثمين في مكتبة أبيه ... عثر على سيرة عنترة بن شداد ... من يكون عنترة هذا ؟ وراح يلتهم ، بكل ما في روحه من فضول ، وجوع الى الحياة ، صفحات الجزء الأول ، ثم الجزء الثاني .. حتى أكمل بقية أجزاء الاسطورة الشعبية الرائعة ، ومنها عرف أن عنترة فارس لا يشق له غبار ، وأنه عاشق لأجمل صبايا قبيلة بني عبس « عبلة » وأنه أيضا ـ وهذا أهم ـ عربي أسود .. أسود مثله !.. واعاد قراءة السيرة منذ البداية ، حتى أنه ليذكر الآن ، كيف استطاع عنترة ، الابن غير الشرعي ، لشداد ، أن يفرض ذاته، وهو الشخص الضائع النسب ، ما بين الحرية والاسترقاق، في مجتمع الجاهلية المتعصب ، الذي لا سيادة فيه ، الا للأقوى والاشرف والأغنى ، ولا حياة فيه ، للعبيد المساكين والفقراء : (كر يا عنترة ... أن العبد لا يحسن الكر ... كل وانت حر) .

ووجدت الانفعالات الكثيرة ، الحبيسة ، والمجهولة التي كانت تتماوج داخل رأسه الصغير ، في شعر وقوة وضخامة عنترة بن شداد ـ كما يتخيلها ـ متنفسا لها ...

ثم شعر أن هذه الشخصية ، قد أفرغت لكثرة ما عايشها .... لم تعد تعطيه أحلامه ، أو تشبع نزوعه ، وكان عليه أن يبحث عن عنترة

آخر ، في كتاب جديد .. ووقعت عيناه على رحلة بني هلال من الشرق الى الغرب ، وتعرف على أبو زيد الهلالي سلامة ، والزناتي خليفة ، ودياب ، والأميرة الناعسة ، وكان يجد متعة لا حد لها ، وهو يشترك بخياله في المعارك التي خاضوها ، والمشاق التي تعرضوا لها خلال رحلتهم التاريخية ، وكثيرا ما استغرقته رؤية فارس بني هلال الاسمر، وهو يصول ويجول ممطيا صهوة جواده ، رافعا رمحه ودرقته ، منشدا في الميـــدان :

يقول ابو زيد الهلالي سلامة

ولا كل من ركب الحصان خيال

ومن ثم عرف الطريق الى اشباع احتياجاته الروحية والعاطفية ، وقرأ حمزة البهلوان ، والأميرة ذات الهمة ، وسيف بن ذي يزن ، وفيروز شاه ، وألف ليلة وليلة . ولما لم يجد المزيد منها ، بدأ يتقرب من بعض الكتب الأخرى ، التي تصور أنها قد تتضمن شيئا ، يبقي عليه عالمه الخاص ، الذي كان قد شاده لنفسه .. مغـامرات شيرلوك هولمز ، وطرزان ، وأرسين لوبين ، وغيرها من روايات الجيب ، ويبدو أنه قد قرأ بالضرورة حينذاك، أعمالا ادبية عالمية ، مترجمة ضمن هذه السلسلة، مثل البعث ، وانا كارنينا ، والحرب والسلام ، والام فترير وفاوست ، وغادة الكاميليا ، وماجدولين ..

الحق أن أباه ، لم يكن يضغن عليه ابدا ، بشيء ممايريد ، فقط حين يتعارض ما يحب أن يقرأ ، مع ما يجب ان يقرأه ، أو ان يتهدد مؤهلاته التي لا بد من توفرها فيه ، ليكون حد طلبة العلم الشريف .

وكانت الحرب العالمية الثانية ، تموت اختناقا في أيدي الحلفاء ، وأسماه هتلر والنازية ، وموسوليني والفاشية ، وستالين والبلشفيك ، وروزفلت وتشرشل والميكادو أشبه برموز الغاز، تتحدى مداركه ومستوى فهمه ، بكل ما تنطوي عليه ، من معان ودلالات .

ماذا كانت تعني الحرب بالنسبة له ؟ لا أكثر من الخوف ، من الشيء المجهول ، من الموت ..

وشهدته حواري الاسكندرية وأزقتها ، وهو يتدحرج مع الهاربين الى الخنادق ، لينزوي معهم بعيدا عن نيران الطائرات المغيرة ، التي طالما روعت سكان المدينة الجميلة الهادئة ، خلال غاراتها الليلية المتواصلة ، وطالما أحالت أحياءها ومبانيها ، الى خرائب وأنقاض .

وانتهت الحرب ... ودخل الأزهر الشريف ... ومارس أنماطا من العلاقات والمعارف ، لم يكن قد ألفها من قبل ..

وفي زحام الفية ابن مالك ، ومتاكل النحو والاعراب ، وقضايا الفقه والشريعة ، ومجادلات الفلاسفة والمتكلمين ، أحس بالغربة والحزن، يهبطان على روحه ، ويؤرقان أيامه ولياليه ...

وكتب حينذاك ، شيئا عن الحزن والغربة ، عرف فيما بعد ، أنه ليس الا مقدمة الشعر .

كان هذا الشيء الذي كتبه ، وقرأه على نفسه ، صورة طبق الأصل، لما قرأه لشعراء اخرين ، يسكنون بطون الكتب ، ويطلون عليه ، من شرفات العصور .

طرفة بن العبد ، والنابغة الزبياني ، والمهلهل بن ربيعة ، وزهير ابن أبي سلمى ، وعنترة بن شداد .. لكم كان سعيدا ، وفخورا ، حين اكتشف أن فارسه وشاعره الاسطوري ، أحد أولئك الذين بلغ من عظمة مواهبهم وسموها ، أن كتبت قصائدهم بماء الذهب ، وعلقت على ستائر الكعبة ، وسميت لذلك بالمعلقات .

وقال له أحد شيوخه ، وقد لمس شغفه بقراءة الشعر ، ان شعراء المعلقات ، ليسوا نهاية الشعر .. هناك شعراء الصعاليك ، ولا تنس أن الشعر ازداد عذوبة ، وجمالا ، بعد أن باركته حضارة الاسلام .

واعجبه من هؤلاء ، الشريف الرضى ، وتلميذه مهيار الديلمي والمعري ، وأبو تمام .. ورفض البحتري ، وابا العتاهية ، وابا نواس ، وخلال قبوله ورفضه ، كان يمارس كتابة اشيائه الخاصة ، التي كان يسميها شعرا ، ويحرص على ان يضمنها دفتي كتاب .. وكما خيل اليه ، انه شاعر ، خيل اليه انه عاشق ..

وكتب اكداسا هائلة ، من الصفحات ، في بكاء حبه البائس ، وشكوى زمنه الغادر ، ورثاء شبابه الغض ، الذي زحفت عيه الشيخوخة قبل الاوان .

وكبر قليلا ، وكبرت معه اشياؤه الخاصة ، احساسه بالحزن والغربة والشعر .. وكان يزداد انطواء على نفسه ، كلما ارتطمت عيناه ، بحقيقة جديدة ، من حقائق الحياة ..

(*) .. « دائما تحاصرني عيونهم .. تتابعني حيثما اسير .. انهم يسخرون مني .. لقد فضضت سر اللغز .. سر مأساتي .. انني قصير ، واسود ، ودميم .. »

هكذا كان يقول لنفسه ، يفضح نفسه فقط ، امام نفسه ، وبعد ذلك بأعوام ، استطاع ان يتأوه :

فقير أجل .. ودميم دميم	بلون الشتاء .. بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه	وتسخر حتى وجوه الغيوم
فيحمل أحقاده في جنون	ويحضن أحزانه في وجوم
ولكنه ابدا حالم	وفي قلبه يقظات النجوم

لقد كان اليما ، مطعونا ، الى حد الاختناق ...

(★) جميع الفقرات الموضوعة بين الاقواس ، والواردة في هذا المقال ماخوذة من مذكراته الخاصة ..

ولم يكن يفوقـه ، في احساسـه الرهيب العميق الألم ، وقتـامة الواقع ، الا شاعر واحد ، خلاق جميع الشعراء العرب ، الذين قرأ لهم فيما بعد ، شاعر واحد ، او شاعران على الاكثر .. الاول اسمه ابـو القاسم الشابي ، والثاني اسمه الياس ابو شبكة ... لقد اعطاه الاول، نموذجا كاملا ، لقدرة الشاعر الصادق ، في التعبير عن تجربة الالم ، وفلسفة الايمان بالموت ..

واذا ما استخفني عبث الناس ، تبسمت في اسى وجمود

بسمت مرة كاني استل ، من الشوك ذابلات الورود

بينما اعطاه الشاعر الثاني ، نموذجا رائعا ، للقدرة على قهر الموت، والاستعلاء عليه :

وحملت تابوتي ، وسرت بمأتمي

« لا تستطيع معدتي هضم اشعار المازني والعقاد ، او حتـى استاذهما عبد الرحمن شكري .. اما مدرسة ابولو ، فلا اجد في قصائد رائدها احمد زكي ابو شادي حاجتي .. صحيح ان لديه من الصـور والاخيلة ما يشوقني .. ولكني اجد الصورة والموسيقى ، مضافـا اليهما روح الشعر ، في القصائد القليلـة التي قـراتها للهمشري ، والتيجاني يوسف بشير ، انهما ويليهما ابراهيم ناجي ، وحسن الصيرفي ومحمود اسماعيل ، وصالح جودت ، هم الشعراء .

وعلى صفحات الاعداد القديمة التي عثر عليها من مجلات ابولو ، والامام ، والمقتطف ، واللطائف المصورة ، والمجلة الجديدة ، التقـى بجبران خليل جبران ، ونسيب عريضة وفوزي المعلوف وايليا ابو ماضي وميخائيل نعيمة ، ونعمة قازان ..

« ان النكهة التي احسها في فمي ، عقب قراءتي لقصائد الشعراء المهجريين ، تحيرني .. هل هي نكهة الجديد ؟.. هل هي امتزاج الجديد الحقيقي بالقديم .. »

« التأملات الفلسفية العميقة ، لجبران على وجه الخصوص .. ان كتابه « النبي » يجعلني احس بتقارب شديد ، بين افكاره وافكار نيتشه ، في « هكذا قال زرادشت » .. ربما كان جبران اكثر انسانية ، واصفى شاعرية ايضا .. انه غريب ، وحزين ، ومكسور القلب مثلي.. صورته التي رسمها لنفسه توحي بذلك .. ما اعظم ان يكون الانسان شاعرا ورساما ، في وقت واحد .. » .

وتوقف طويلا عندجبران ، في « العواصف » و « الاجنحة المتكسرة » . وحين وقعت في يده قصيدته الطويلة « المواكب » فرح كالاطفال . وضمها الى صدره ، واخذ يتعبدها في خشوع ..

« قد يأتي اليوم ، الذي اصبح فيه شاعرا ذا فلسفة ، ووجهة نظر في الكون ، وفي الحياة مثله .. جبران ذلك النبي الضائع ، ان حبي له لا يعادله حبي إلا لنعمة قازان » .

لماذا يا ترى ؟ هل لان جبران كان مسيحا يتعاطف مع المساكين والعبيد والضعفاء ؟ وهو يحس انه واحد من هؤلاء ؟..

وكتب في مذكراته ايضا : « لقد عثرت اليوم على شاعر فرنسي ، اسمه بودلير ، طاش له صوابي .. قدرته غير عادية على خلق الصور ، وتجسيد الرموز ، وتكثيف الحقائق والاوضاع اللامتناسقة فنيا ... انه ينفذ الى ماوراء الاشكال والمظاهر ... الاروع من كل ذلك انه كان يحب جارية سوداء ، اسمها جان ديفال .. شاعر ابيض يحطم الفوارق بطريقته الخاصة ... سيان كان من اجل الجسد ... او من اجل

الشعر ... ان شارل بودلير يقترب مني اكثر فأكثر ، كلما تغلغلت في ديوانه « ازهار الشر » .. انني انتمي الى بودلير بصلة ما .. » .

وفي عام ١٩٤٨ ، كتب اول قصائده ، انطلاقا من الخط النفسي الذي قدر عليه ، ان يكون خطا فكريا ، فيما بعد ، وان يمضي فيه طويلا ، وان يكون اتجاها ومسارا له ..

كتب « الى وجه ابيض » :

الآن وجهي أسود
ولأن وجهك ابيض .
سميتني عبـــدا ..!

وتنهد مرتاحا ، لاول مرة ، فقد كان عبثا كل ماكتبه قبل ذلك ، مانشر منه ومالم ينشر .. كل ماكتبه قبل ذلك ، كان اجاضها لميلاد تجربته الانسانية الحقيقية ، التي يريد ان يتغنى بهـا ، وان يعلنهـا على الجميع ..

« أريد ان اكون صادقا ، مع نفسي اولا ، وان يكون ما اكتبــه هو ما احسه .. غير انني اطمح الى ان اتعرف على الوجه الاخر لشقائي .. ولا تحسبوا انني وحدي فمعي الملايين .. » .

« ذات مرة التقيت في الخرطوم ، باحد مواطني ، ولم اكن قد رأيته من قبل ، وليست لي به سابق معرفة ، انا لا اذكر اسمه الان .. وحين قدمني باسمي اليه صديقي الفنان عثمان وقيع الله ، ادهشني بثورته المفاجئة ، في وجهي .. قال كلاما كثيرا ، ماتزال تطن في اذني منه هذه الكمات :

ـ ما هذا الشعر الذي تكتبه يا أخي .. لقد فضحتنا ... انني اكرهك .. »

« لقد اردت بالفعل أن افضح واقعنا الاسود .. ولن اسمح لنفسي ، بتزييف هذا الواقع ..

وكان قد اصدر ديوانه الاول « اغاني افريقيا » ..

« أن محمود امين العالم اكثرهم جدية ، واحساسا بمسؤولية الناقد .. انني احمل له قدرا كبيرا من المحبة والتقدير ، غير انني اثق تماما ، في خطأ موقفه من هذا الاتجاه الشعري الجديد ، الذي تبلورت ملامحه ، في ديواني « أغاني افريقيا » هل الخطأ في الموقف ، أم أن الخطأ في التفسير ؟ في النظرية أم في التطبيق ؟..

قلت له ، وانا أناقشه في مجلة الاداب : « انك لا تستطيع أن تتعمق مأساتي .. لانك لا تستطيع ان تعيش تجربتي ..

قال لي .. « انها مأساتك الخاصة ، تسقطها على قارة بأكملها .. على افريقيا .. انك شاعر مريض .. »

قلت له : المرضى كثيرون .. وانا واحد منهم .. كلهم يعانون مثلي .. اقصد كلنا .. ثق فيما اقول . وانا اريد — في هذه المرحلة من شعري — ان اتطهر من مرضي .. من مأساتي الخاصة .. بأن أبوح بها .. لقد جرؤت على ان اكسر الصدفة من الداخل ، ولذلك تجدني اغني مبتهجا بمادة حزني :

قلها لا تجبن .. لاتجبن

قلها في وجه البشرية

انا زنجي ، وابي زنجي الجد .. وامي زنجية

أنا اسود .. اسود لكني امتلك الحرية .

قال لي : « انك تمزق القضية ، وتمزق الطبقة ، وتمزق الكتلة الجماهيرية الواحدة ، بدعواك أن هناك قضية منفصلة للسود .. ان العامل الأبيض ، والعامل الأسود ، ينوءان معا تحت عبء تاريخي واجتماعي واحد ، هو عبء الرأسمالي الأبيض ، والرأسمالي الأسود .. عبء الاستعمار والاستغلال .. فالقضية اذن ليست قضية أسود وأبيض ، انها قضية مستغل ومستغل ، ومستعمر ومستعمر » .

قلت له : هذا حق .. وحق أيضا ، هذه الوراثات والخصائص النفسية والفسيولوجية .. هذه الأحاسيس والانفعالات الملتوبة التي انحدرت الينا مع عذابات التاريخ ..

ان بصمات عصر العبودية ، تركت اثارها على الأرواح أيضا ، وليس فقط على الأجساد .

وعلى الرغم من كثرة المتكلمين ، فقد ظل صوت محمود أمين العالم ، أعلى الأصوات ، وأعمقها في وجدانه ..

« لم تكتمل بعد اداتي الشعرية ، التي ينبغي أن تكون لي ، حتى أواجه تجربتي الانسانية .. ولا تزال رؤيتي الخاصة العامة ، لهذا العالم ، باهتة بعض الشيء ، محدودة بعض الشيء ، خرساء بعض الشيء ... أريد أن أرى العالم بعيون حادة ، تستطيع أن ترصد ظواهره ، وتتفحص خلاياه ، وأن تسجل كل ما فيه من تناقض وتضاد واختلال ... .

فكذلك كان يراه أولئك الذين انا منهم .. ما لم أر بحواسي كلها ، فأنا ما زلت أخرس .. « موسيقاي الشعرية » في صخبها وعنفها ، ليست شيئا منفصلا عن كياني ، فلقد ورثت ايقاعات الطبول ، وارتجافات الدفوف ، ودقات النحاس .. من الذي يطلب مني أن أكون غير ما أنا عليه ؟

منذ قرابة خمسة عشر عاما ، لم تكن في افريقيا كلها ، دولة واحدة مستقلة ، كانت شعوبا عظيمة نائمة ، وكنت أتصور أني اتحدث اليها جميعا .. للعرايا الجياع والحفاة الجامدين الذين يضطجعون على شواطىء الأنهار ، وفي الأكواخ القذرة المعتمة ، وفي المستنقعات الملونة... كيف كان يمكن أن يصل اليهم صوتي ؟

ومع ذلك فلم أكن أبدا وحدي .. هنالك سيزار ، وسنغور ، وديفيد ديوب ، وهم يكتبون أشعارهم باللغة الفرنسية .. سارتر يتحدث عنهم معجبا بثورتهم وتمردهم وتحطيمهم لتقاليد وقوانين لغته المتحضرة : « أنهم حولوا الكلمة الأوروبية الى كلمة افريقية » !..

هل لأني أكتب باللغة العربية ، يجب أن انفصل عن تراثي .. عن ذاتي .. انني لا أشعر ، ولا أؤمن بوجود أي تناقض بين اسلوبي كعربي ، ورؤيتي كافريقي .. بين موقفي ونضالي .. لأكن جسرا بين انسانين ، كلاهما منجذب الى مستقبل واحد ..

« لا ليس هنالك أدنى فارق ، بين الايقاع والشكل ، بين الرمز والصورة ، بين الروح والمادة ، ان العلاقة بينهما هي علاقة الظل بالجسد .. ولن تكون الكلمة شعرية ، وذات فعالية ، ما لم تستمد قوتها من اتحاد هذين العنصرين » .. الاتحاد الذي لا انفصام له .... ومن هنا ، فانه لا جديد وقديم في الشعر .. الجديد هو الرؤية الانسانية الجديدة ، الواقع الاجتماعي المتغير ..

« كم من مرة ، اكتشفت الزيف والضحالة والموت ، متخفيا وراء شكل جديد ، شديد اللمعان .. وراء الصورة الملفقة ، والاحساس المفتعل ، والنغمة النشاز ، وأحيانا وراء التجربة ذاتها ، وراء الشاعر ذاته ..

« في مفهوم النضال الانساني ، يقول لينين ، أن الثورة ليست لعبة .. وأقول أن الشعر ليس لعبة .. تكون شاعراً أو لا تكون .. »

« الوعي بحقيقة الاوضاع الاجتماعية ، وادراك التناقضات التي تتفاعل داخل المجتمع الانساني ، والمؤثرات والعوامل التي تحرك التاريخ ، ثقافة ضرورية ، لابد منها للشاعر المعاصر .. أنه بغيرها يعزل نفسه ، عن حركة الحياة ، وكثير من الشعراء ماتوا ، لأنهم ظلوا داخل قواقعهم الذاتية .. ماتوا لأنهم ظلوا بعيداً عن الشمس والهواء ..

والقليلون هم الذين تحققت لديهم هذه الاهداف ...

ناظم حكمت واحد من هذا القليل ..

في الترجمة الرائعة ، التي قام بها الدكتور علي سعد ، لأشعار ناظم ، وضعنا أيدينا بورع وخشوع ، على قلب الشاعر الانساني العظيم ، النابض بالحب ، والنضال ، والروعة ..

يصفو ، ويعمق ، ويزداد حدة ، ويضرب في أغوار الحياة ، والتاريخ .. ويصبح شعراً حقيقياً ، وخلقاً فنياً رفيعاً ، صوت المناضل الثوري ، كما انطلق الينا فهي قصائده تارانتابابو ، والكتاب ذو الغلاف القديم ، ورسائله الى زوجته ...

أبداً لم اقرأ شعراً اشتراكيا ، في مثل هذا المستوى من قبل ، ولا من بعد ...

« ليست النماذج والافكار الرجعية فقط التي ننتقدها ونرفضها وندينها ، بل أيضا النماذج والافكار الدعائية ، التي يتجرد فيها الشعر ، من جوهر الشعر ... »

« ما لم تتوفر الشعر عناصره ، فالمقالات السياسية ، المباشرة ، تكفي لتادية هذا الدور .. »

« في السنوات الاخيرة ، أدركتنى أزمة عنيفة ، أسكتتني عن كتابة الشعر ، وقد عرض لها صديقي الكاتب رجاء النقاش ، في دراسة تفصيلية له ، سبق أن سرتها الآداب .. »

لقد بكيت وأنا أقرؤها .. كان رجاء قد لمس اوتارا حزينة في نفسي .. رتكز الى بعض النقاط الصحيحة ، لأزمتي الفكرية والفنية والنفسية حينذاك ..

« أعتقد أن الشعر يولد في الصمت ، ويموت بالصمت » بتنفس في الجماعة ، ويختنق بالعزلة .. الشعر مخلوق اجتماعي لا يعيش في مناخ نفسي ، مليء بالثقوب والفراغات .

وفي السنوات الاخيرة ، كان لابد لي من زلزال ، يحدث شرخا عميقا ، في الجدار الذي انتصب ما بين نفسي وبين الشعر .. ووقع الزلزال .

محمد الفيتوري

المصدر : هذه الشهادات منقولة عن : مجلة الآداب س ١٤ العدد الثالث . آذار (مارس) ١٩٦٦ .

- ٧ -

عــن الشــعر

عبد الباسط الصوفي

١٩٣١ ــ ١٩٦٠م

تطفو الآن على ذاكرتي ، كلمات قالها لي ذات يوم صديقي المرحوم الشاعر عبد السلام عيون السـود :

« لا .. لسنا بأقل موهبة من بودلير أو رامبوا أو ملارميه ؟ ولكن ينقصنا شيء واحد ، ينقصنا المناخ الانساني .. » .

وتتداعى الذكريات امامي في موكبها الحزين ، وأرجع منتقلا بالزمن خمسا أو ستا من السنين لأجد بجانبي ذلك الوجه الشاحب الملهم ، وتينك العينين الساهمتين كأنهما تبحثان عن شيء ضائع ، عن فردوس مفقود ، وأرى ذلك الفم المرهف المطبق على أحاسيس .. وأحاسيس، وتعود الى أذني نبرات رقيقـة فيها الكثير من العبث وعدم الاكتراث ، وفيها الجد كل الجد ، وفيها الالم ، نبرات تسمعها خلال النكتـة الرشيقة ، والروح المتوثبة ، فتوقن أن أمامك شاعرا حقا ، اتذكر كل هـذا ، وتسمعني الذكرى كل هذا كالاصداء البعيدة في جـوف الأيام ، فتأخذني رعشة تتواتر بين جوانحي ، ويغمرني جو من الخشوع لهذه الذكريات الهاجعات في ركن من ذاكرتي الحافلة . ولكن صورة كئيبة تطفو باستمرار صورتنا نحن أصدقاء عبد السـلام ، حين عدنا

بخطانا القلقلة المتعبة من القبر الرطب الذي أطبق بقسوة ولؤم على جسد الشاعر المريض .

لا أدري لماذا أتذكر صديقي الشاعر الفقيد كلما فكرت أن أكتب شيئا عن الشعر ، لعل حياته ونظراته والطريقة التي غادر بها العالم(١) بعض ما يلفت النظر في هذا الموضوع .

استمع اليه يقول ببساطة وصراحة تامتين ، معبرا عن قلقه العاصف :

فاينَ ؟ يا اين القي عصاي ؟ الريح أدرى

واستمع اليه في تمرده الحزين :

وجدّفتُ حتى جرحتُ السماء ولم أبقِ فيها على كوكب
وارسلتُ اغنيتي في الظلامِ ، ظلاماً ، بوجهِ الحياةِ ، الغبي

واستمع اليه في نزعه الأخير :

قدَرٌ ، انبتَ الزنابق للثلج ، ولقيا الخريف للانواءِ

✶

انا..ياصديقة متعب حتى العياء، فكيفَ انتِ ؟
وحدي ، أمامَ الموتِ، لا احدٌ، سوى قلقي وصمتي

نغم انساني حزين ، قد يضيع في أجواء العالم الصاخب ، وشحوب وتعب يجثمان بظلهما الثقيل . والتعب العميق صفة بارزة في شعر

---

(١) أحرق الشاعر قبل موته جميع ما كتبه من شعر ونثر

عبد السلام . وانت حين تقرأ له تعترتيك هزة عنيفة ، لانك تتمثل المأساة بكل ما تعني كلمة المأساة . وترى حقيقة أنه فقد المناخ الانساني حسب تعبيره . أنه يلتفت هنا وهناك ، باحثا يكتم في أعماقه أجهاشا مختنقا . وينطلق بلهفته انطاغية يفتش عن الواحة والظل ، عن الكوة الضئيلة لينفذ منها الى فسيح من الارض بسوده السلام والحب والسكنية ، وبعقد مناخه الانساني من السحاب الخير المنبث والرحمة . فماذ وجد في نهاية مطافه ؟ لنتركه يحدثنا هو بنفسه :

تلفتُ ، فإنَّ وراءَ السياطِ سياطاً وخلفَ الخرابِ خرابْ
وهذي المروفُ أفاعٍ تفحُّ عطاشاً ، ألا قطرة من شرابْ ؟
الا واحةٌ من ثنايا الجحيمِ تلوحُ ؟ ألا جدول في اليبابْ ؟
كأنَّ الفضاءَ ضريحٌ يضيقُ كأنَّ الهواءَ عواءُ ذئابْ
كأنَّ الحياة شعاعٌ ضئيلٌ يحشرج مختنقاً في الضبابْ
تراني أموتُ ، تراني اهذي تراني أعدو وراءَ السرابْ ؟

المناخ الانساني .. المدينة الفاضلة .. الفردوس المفقود .. أين توجد هذه كلها ؟ ستقولون أنها في مخيلة الشاعر فحسب ، أما الواقع ففير ذلك . وسواء أكانت في مخيلة الشاعر أم في غيره ، فان هذا التصور المثالي موجود في دنيا الناس . هذا التصور هو الذي يعطي الحياة قيمتها الحقيقية ، وهو الذي يدفع الى المحاولة النبيلة ، ويفسر السؤال الذي نطرحه دائماً : لماذا وجدنا مادمنا سنموت ؟ وبدونه تبقى الحياة مجرد عبث فارغ ، مجرد آلية حيوانية ، قوامها الغرائز والغرائز فقط .

التصور المثالي يفسر تجربة الشاعر الكبرى لفهم العالم والاندماج الحار به . والشاعر في حركة دائبة ، يأخذ من العالم ويعطيه ، ومن هذا الأخذ والعطاء ، يقيم نظرته الخاصة ويستمد قدرته على التعبير . الشاعر في حقيقته لا يكون في موقف حيادي تجاه العالم ولا يكون

موقفه سلبيا ، فمجرد تصوره لوجود مثالي ، ايجابية ، وقد تختلف هذه الايجابية من حيث قوتها ومتدادها الا أنها ايجابية حقة يتحسسها تحسسا عميقا ، ويكتشفها في نفسه لهفة آمرة تهزه من الصميم ، فيترنم شعرا ويتدفق حبا جميلا .

أبرز صفة للشعر أنه جرس ، يتصل بذلك الجانب المتناغم من نفسية الانسان ، بهذا المنحى من مناحي ذاته المفعمة التي تؤلف سيمفونية كاملة ، ولا يخفى ما يعطي الترنيم من احساس حي ايجابي . يقولون ان الانسان غنى قبل أن يتكلم . فان كان هذا صحيحا ، ظهر بوضوح أن أول وسيلة طبيعية لشعور المرء بذاته ، وبالعالم هو الغناء والترنيم ولقد ظلت هذه الوسيلة من اغنى وسائل التعبير تشعرك دائماً بان الذي خلق الحياة كان على حق ولم يكن يعبث . كنت دائما اقف أمام كلمة (ديكارت) : « أنا افكر ، اذن ، أنا موجود » وكنت دائما لا أرضى عن هذا القول تمام الرضى ، ليس للفكر دلالة على الوجود ، انما الدلالة الحقيقية ـ عندي ـ هي الحواس التي هي بمثابة النوافذ المطلة على العالم الخارجي ، وهي الصلة بيننا وبين ما هو خارج عنا ، تتواكب حيالها الصور والألوان في عيد أبدي ، وفي امتلاء هذه الحواس يكون الامتلاء الفكري ، واذكر هذه الجملة : « ان النفس لحن » ولا اذكر على وجه الدقة من قالها ، ولعله (ملارميه) ، وهذا يعني أن اللحن حقيقة لها كل صفات الحقائق وملامحها ، والشعر الذي أرى فيه ما في اللحن من ايحاء وتعبير ، شيء ينبع من صميم الانسان الذي يحب ويأمل ويكشف لغيره عن صفاءهم الانساني ، والشعر بذلك يختلف عن الفلسفة والعلم ، تبحث الفلسفة عن الغائية القصوى للأشياء ، وتزخر مجالاتها الميتافيزيكية بالافتراضات المجنحة القوية ، وتنطلق بالتجريد والحركة الواعية النافذة الى صميم الحقيقة حتى تكشفها ، ولكنها تقف حينذاك وهي في رحلتها العقلية المنقبة ، ربما أهملت الحس وتجاوزت الالتحام الحسي مع الاشياء بلا مبالاة بل بشيء من الاشمئزاز أحياناً ، والعلم يسعى عن طريق التحليل والتركيب والاختبار العملي المحض ليكتشف القوانين

المسيطرة على الاشياء والحوادث ، ولكنه يتركك على الارض حيث انت . والعلم والفلسفة يصلان بك الى الحقيقة ، ويقولان لك هذه هي ، أما الشعر فيعطيك كل هذا يموج بالنغم ، ولعل حادثة ارخيمدس مثلا جميلا على ما نحن بصدده .. العلم والفلسفة هما في بحث ارخميدس وافتراضاته وتجاربه ، والنسعر في صرخته الفرحة المتحمسة : أوريكا ، أوريكا ! وجدتها ، وجدتها !

في الشعر تحيا العالم كله في لحظات ، وتختزل جميع الحيوات في هنيهاتها سكرى مفعمة ، وتغني الحقائق وترنم الافكار ، وتنطلق وراء الاشياء ، وتتضح كل امكانية فيك ، فاذا انت تحب وترقص ، أو تخشع خشوعاً عميقا ونبسط جناحيك في الاجواء الرحبة .. الشعر يقودك الى الله .

في الشعر شيء من الوثنية ، يجعل كل شيء روحاً خالقة موحية ، وقوة ضمنية ناطقة ، ويجعلك تشعر بالعالم ، وتختلط أقدامك بعناصر التراب بحرارة ، وتغيب روحك في أعماق السماء . فاذا بحواسك متمثلة ما في الجمال من طعم ولون ، وحركة وامتداد ، وبسمة وديعة ، ووقار وطيش ، يمزجك بالطبيعة فيبدو كل شيء ذا وحدة كلية . لقد أدرك (أندريه جيد) قيمة هذا الالتحام الحسي مع العالم ، فاندفع هارباً من التجريدات العقلية ومن صفحات الكتب الباردة وهبط الى الحياة يعتصرها فيصرخ : « تعال ، تعال ، يا صديقي ، لنحرق جميع الكتب في العالم » .

هذا هو الشعر الحق : ايجابية مطلقة وفرح طاغ ، وتحسس عنيف وتمثل كامل للكون كله ، وهذا التراث الكبير لشعر الالم الانساني ليس انهزامية ولا تهالكاً انما هو افراط في الثقة شديد ودلال جميل كدلال الاطفال ، وهو في الواقع يفترض نظرة ايجابية مسبقة عند الشاعر الرومانتيكي الذي سمي متشائماً . والشاعر يود لو تحققت هذه النظرية باقصى ما يمكن ، وشدة تعلقه بها باعتبارها تمثله هو ، تجعله

يحيـا في شيء مـن التخبط والقلق وفي شيء من نفـاذ الصبر ، ويخرج شعره في هذا اللون من الألم والتشاؤم الظاهريين ، ان الشاعر (جيته) انتصر على (فرتر) فتركه يموت وعاش حياته غنية حافلة من بعده ، هذا هو الشاعر الحق يحتقر الموت ويقهر القلق والخـوف وينتصر باستمرار .

لقد طرأ على الشعر هنا ما طرأ على شتى نواحي الحياة من تطور ، فدرج يحاول ، ولا بد له أن يصل الى القمة قريباً بأسرع مما نظن ، فيكون شعراً انسانياً حقاً ، والمرحوم عبد السلام افترض (المنـاخ الانساني) ليتم ذلك ، ونحن نحاول أن نحول من مناخنا هذا الحقير الجاف الى ذلك المنـاء الزاخر الانسـاني ، أي نحن نحـاول الخروج باللفظة الشعرية ، فاذا هي معبرة عما في داخلنا من حياة انسانية ، واذا كانت طرق التعبير الشعري تختلف . وكل شاعر ينفرد بلون خاص من التعبير ، فبدوي الجبل له هذه الاشراقة المضيئة باللفظة وهذا السان الآسر في التركيب ، وهذه النظرة المتصوفة العميقة يتناول بهـا الحياة وبها أيضاً تتناوله الحياة فاذا هي في حمى من الصلاة والغيبوبة :

رب ! روحي طليقة في سماواتك ، والجسم موثق مغلول

بعد الفرق بين جسمي وروحي ، جسدي آثم وروحي بتول

البدوي يكاد يكون الشاعر الوحيد الذي تتمثل فيه صفة الفرح بالمعنى الذي شرحته سابقاً من ايجابية وتحمس عنيف للعالم :

يا ظالـم التفـاح في وجناتهـا لو ذقـت بعض شمائل التفاح

وهو امام الخطيئة واثق ايجابي ، يعتصرها فتدفق قدسية وطهراً في شيء من الاعتراف الجميل الذي أشبه باعتراف الاطفال الابيض .

يا رب عفـوك قد اثمت فخلني لغوايتي ، وتهتكـي ، وشرابـي

فلقد تلمست الهدى ، لم يخفه في مخدع الشهوات الف نقـاب

وفي (دميته المحطمة) شعور عميق بقدرة الفنان الخالقة التي تنتصر على الالم كما انتصر (جيته) على (فرتر) :

وما اسكرت عيناك الا لانني سكبت بجفنيك الغويين اسراري

وسحرك من حالي ، فيا لمنمنم ندي ، بانفاس الرياحين ، معطار

★ ★ ★

وودعت،اذ ودعتك ، الطين وحده فيا نقمة الدنيا ، ويانقمة الباري

وهو امام الطبيعة ذلك المستغرق المتحمس لصورها الفطرية :

وظلال خضر ، وفوضى من **الزهر** ، تحدى جمالها التنسيقا

وحين يعبر عن المه ، تشعر انه يعبر كما يعبر الانسان العملاق عن الالم فاذا هو تعبير عن الفرح المستتر :

من همومي ، ما يفيق على البعث ومنها الاله والسكران

يعطيك ذلك كله ، في هذا الوضوح الكلاسيكي الجميل ، وفي هذه العبارة الناصعة القوية ، والواقع أن الكلاسيكية الحيةقد وقفت عند شاعرنا لا تجد بعده من يحملها ، واليه انتهت .

والاستاذ عمر ابو ريشة ينفض اليك احساساته عنطريق الصور الوافرة المتحركة ، في شعر عمر تنظر أولا لتسمع ، وفي شعر البدوى تسمع اولا لتنظر ، انت امام عمر تلفي نفسك حيال (هوميروس) صغير ، يمتد بنفسه الهوميري ليرسم اللوحة الزاخرة . كل قصيدة نواة أسطورة ، استمع اليه ، او بالاحرى انظر اليه في رثائه للملك غازي :

شهقة الدجى وراء البوادي روعت خاطر الضحى المتهادى

ليس ينسى لتاريخ صفحة مجد انت سطرتها بأسنى مداد

يوم هزت،آشور، في وجهك الطلق رماحاً ، رعافة الاحقاد

فغمزت الومسات فهبت بالمناجيد ، والقنا الميـاد
وترامى ، الحليف يصطنع السؤد وحياك بالرياء البادي
ما عرفنا الرجال تلجأ للختل اذا حال جمرها لرماد

بهذه الصورة البدوية العنيفة ،والنفس الهوميري المترنم ، يفجر اللفظة المصورة عن النغم ، ليقذفك الى قلب معركة او غزو بدوي تحت ظلال القنا المياد . وفي قصيدته (طهر) تلمس هذه القدرة التصويرية القويـة :

الفيتها ساهمة شارة تأملا
واللحظة في ذهوله مغرورق تململا
طيف على أهدابها كسرها تنقلا
شق وشاح فجرها خميلة وجدولا

★ ★ ★

ناديتها فالتفتت نهدا ، وشعراً مرسلا

صور متحركة تختزن الجرس ، وهذا يدلك على أن عمر شاعر انطباعي بالدرجة الاولى حتى حين يحدثنا عن شعوره الذاتي الخاص :

نجمة لاحت على البعد فيا نجمها الوضاء كن لي كفني

لنترك البدوي وعمر ، ولنقرع أبواب الاستاذ وصفي القرنفلي . انه يوصدها أحيانا بقسوة ، ويهرع الى نفسه يتعرف ما فيها من غنى ذاتي . فهذا شاعر يطبع قبل أن يكون انطباعيا كعمر ، يشعرك وصفي بعنف التجربة والتوتر المليء ، وهذه الكبرياء المغلقة على نفسها حينا والمفتوحة حينا آخر على العالم الخارجي ، ولكنها فتحة جامحة تختطف الكثيـر :

تبٌ من قال بالحــدوذ عــالــم الحرُ لا يحــد

ثم تهرع من جديد الى الاغلاق على نفسها :

اتركــوا للقطيع دنيــاه ينعم مطمئناًبالعشب والعشبٍ ناصر

ان للسوط في دم العبد جرساً ناغماً كالصدى ، وراء المزاهر

والكن وصفي هذا المتحفز دائما لا يزال يبحث في أعماق نفسه ، ليركن الى ايجابية عارمة :

سبح الصبح باسمنا اذ رآنا وانتشى الدرب يوم همت خطانا

صفــق الجدول الصــديق يحييــنا ، ونادى فايقظ الاقحوانا

وهفــا برعــم يســائل مــن يــا أم ! قالت : أظنهم تبسانا

*

نحن معنى الربيع ، نوراً ودفئاً وازدهــاراً فمــن رآه رآنــا

ومضينا نستل من إبر الور د ســلاحاً ، يسمو : الأقحوانا

هذه الثقة المكتفية ، وهذا الاحساس بالذات احساسا غير عادى : وان كان مرتبطا بقضية نضال تلمح فيه الشاعر قبل كل شيء ، مــن وراء اللفظة الرشيقة والايماء المعبر ، والصورة الحية ، والهجه الفخر المتعالية . بيد أن وصفي المناضل تمتليء حواسه دفعة واحدة فيقف ليستريح « ان درب النضال كان طويلا » فيفتح ذاته ويلتهم ، ثم يعبّر عن ذلك شعرا له صفة خاصة من حيث الايماء واللمحة ، فيتحسس المرأة حتى الثمالة :

شــفة ، وقــل سبهانهــا سجد النبيذ لها ، واله

انه غني دائما ، يطلق حواسه فيلتقط الاشياء بسرعة ، حتى حديث المراة عنده ليس هو بالحديث العادي :

سمراء، يوم تقول ُكلُ جوارحي   خُدر يدغدغه الحديث الاسمر

اللون، لون الفجر،في كلماتها   والطعم، واخجل البلاغة سكر

هؤلاء شعراء ثلاثة ايجابيون في الكثير ، تلك الايجابية التي تعمر بالحياة ، فلننتقل الى الرومانتيكية التي تظهر بشكل انهزامى . وما هى بانهزامية ، فيبدو لنا الاستاذ نديم محمد في (آلامه) يقطع من صدره مزقا ويرسلها شعرا :

اتركوني، انحل شجوا واغرق   نفثـات في لجة من ضبـاب

اتركوني ، روحاً يعذبه النو   ء ، وطيفاً يدميه فك اليباب

اتركوني ، أسلخ شعوري وأسحقه،عذابا،على الصخور الصلاب

كذلك صرخات متواترة مفجعة تتهالك بيأس ، ثم يصف ذات حاله .

رئة مصها فم الداء ، فانهرت كطين رخو ، ببيت خراب

وضلوع كأنها قفص الطير ، عجاف ، مفتوحة الأبـواب

ونضيح من زهرة القلب في الحلق ، مرير كأنه مـن صاب

انك تحس بالالم كأقسى ما يكون الاحســاس بالالم ، ولكنك لو تعمقت لرأيت ان هذه الحرية والمقدرة على تنسيق الكلمات وتصريفها تدل على روح ليست منهزمة ، تتفجر أحيانا بعنف ، فاذا هو يصحو ويلتصق بنفسه كانسان ، كفنان ايجابي :

أيها المشفقون،لاتلمسوا الجر   ح بصدري،فتوقظوا كبريائي

عبد الباسط الصوفي

المصدر : آثار المرحوم عبد الباسط الصوفي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق .

- ٨ -

الشعر في حياتي

نازك الملائكة

١٩٢٣ —

سمعت أهلي يقولون عني انني شاعرة قبل أن أدرك معنى هذه اللفظة ، لأن جدي لاحظ عليّ أنني حين أتكلم بالعامية آتي بقواف كثيرة متلاحقة ، وكنت أحفظ اخوتي الأصغر مني أغاني باللغة العامية موزونة ومقفاة . وكان معي في البيت خال يكبرني بسنة واحدة وكنا صديقين . ورحنا نتبادل قصائد الهجاء باللغة العامية في سن مبكرة ، وأول قصيدة هجوته بها قد قلتها وأنا لم أزل في سن السابعة .

وفي هذه الفترة نفسها أقبلت على الغناء وحفظت كثيرا من الأغاني الشعبية العراقية مما يسمى بغزل البنات . وهذه الأغاني مما يمكن أن يغنى بألحان كثيرة متشعبة ، وكنا في اجتماعاتنا العائلية نغنيها . وأذكر أن أمي دهشت عندما سمعتني أغني وتساءلت : من أين حفظت بنتي كل هذه الأغاني ومتى ؟

وفي حياتي كلها ارتبط الشعر بالغناء . وفيما بعد تعلمت العزف على العود ليعينني وأنا أغني عبد الوهاب وأم كلثوم .

وشاع في المدرسة أيضا أنني شاعرة . ولست أدري من أين بزغت هذه الاشاعة لأنني كنت تلميذة خجولة لا أتحدث عن نفسي . وكانت

مدرسة اللغة العربية — وهي المديرة — قد لاحظت انني كنت شاردة في الصف أتطلع عبر النافذة الى السماء . وقد حصل عدة مرات أنها أمسكت بوجهي بين يديها وخفضته قائلة : « لا تنظري الى السماء وانظري في الكتاب » . ولكن ذلك لم يجد معي ، وبقيت أتطلع الى الاعلى، فما كان منها إلا أن قالت لي : « لا بد لي أن أجعلك تكفين عن النظر الى السماء ، تعالي اليوم الى غرفتي واشربي الشاي معي » . وبالفعل اخذتني الى غرفتها وجاءتني بالشاي . غير أن خجلي منعني من شربه ، فاصررت على عدم شرب الشاي وبقيت أنظر الى السماء خلال الدروس .

كان هذا وعمري عشر سنوات . وفي تلك السنة ألحت علي زميلة طفلة معي أن أنظم قصيدة على اللوح ، فاستجبت لها ، ونهضت الى اللوح ، ونظمت قصيدة ذات وزن قصير ، وذهلت زميلاتي في الصف من قدرتي . والمؤسف أنني لا أحفظ هذه القصيدة الاولى ، وقد ذهبت مع ما ذهب من ذكريات الصبا . وكانت هذه أول قصيدة فصحى أنظمها .

ثم أصبحت في الصف السادس الابتدائي ، ونظمت قصيدة فصحى عن المرأة في ستة أبيات من البحر الخفيف ، ولم أكن إذ ذاك اعرف اسماء البحور. وعندما انتهيت منها أحسست انني صنعت شيئا يستحق التقدير ، لأن الوزن كان مضبوطا ، كما أحست أذني بذلك . والقصيدة فصيحة . وقررت أن أعرض هذه المنظومة على أبي ليرى فيها رأيه . ووجدته جالسا يقرأ فوقفت وراءه ربع ساعة أتردد في اطلاعه على القصيدة . وأخيرا جمعت شجاعتي كلها وقلت : « بابا . لقد نظمت قصيدة وهذه هي . » وتناولها أبي ومر عليها بعينيه ، ثم قال لي بخشونة ملحوظة : « لا تنظمي قصائد . وإنما اذهبي أولا وتعلمي النحو.. انك تقولين (لكل مدح ثمينا) وهذه غلطة نحوية شنيعة . ألم تتعلمي في المدرسة أن الصفة تتبع موصوفها في الاعراب ؟ »

وآلمتني لهجته الخشنة وشعرت انني اتمنى أن تنشق الأرض وتبتلعني الشدة خجلي ، ولم أفهم وجه الخطأ في عبارتي لأنني كنت لا أفهم النحو مطلقا . وبعد هذه التجربة المريرة انقطعت عن نظم الشعر وسكت محزونة .

ومضى أبي ساكتا لا يذكرني بقصيدتي ولا يسألني أن أدرس النحو الذي كنت أجده صعبا كل الصعوبة بسبب رداءة التدريس في المدرسة . وفي السنة التالية دخلت المتوسطة ، وما كدت أصل اليها حتى ناداني أبي فجأة ذات يوم : « نازك ! هاتي كتاب النحو وتعالي » . وظهر لي فورا أن أبي لم ينس قصيدتي وأنه قد قرر أن يدرسني النحو بنفسه . وما كاد يفعل ذلك حتى تفوقت في النحو ، وأصبحت أحبه أشد الحب وبت أسعد كلما درسنا موضوعا جديدا لأنني كنت أكتب يوميات وأستعمل قواعد النحو التي أتعلمها في الكتابة . وهكذا وجدتني قادرة على نظم الشعر ، فكانت أول قصيدة قلتها تبدأ بهذا البيت :

الا يا قوم هبوا من رقاد   مكثتم فيه أعواما طوالا

ويلاحظ عليها أنها تقليدية في أسلوبها ومضمونها ، وقد اقترحت أمي أن أعنونها « يا قوم » ودفع بها الى مجلة « الصبح » التي كانت تصدر في بغداد وكتب تحتها « الثانوية المركزية للبنات ـ نازك صادق الملائكة » وكانت تتألف من ستة أبيات وهي أول قصيدة تنشر لي .

وفي آخر السنة الدراسية الاولى المتوسطة نظمت قصيدة جديدة تقدمت بها خطوة كبيرة الى الامام مطلعها :

هب النسيم يداعب الأغصانا   وبدت ذكاء فابهجت دنيانا

وكان من الطبيعي أن أعرضها على أبوي ، وامي شاعرة معروفة كانت اذ ذاك في أول حياتها الشعرية . وعند هذا وقع شيء مؤلم أشد

الايلام . فما كاد أبواي يقرآن هذه القصيدة حتى اعتقدا أنني سرقتها من أحد الشعراء الكبار المعروفين وتركز شكهما في الزهاوي والرصافي واستدعياني وقال لي أبي بغضب : « هل تجوز سرقة الشعر ؟ من علمك هذا ؟ » وأقسمت لهما بالله أن القصيدة قصيدتي وليس فيها بيت واحد مسروق . فقالت أمي : « بنتي أنت مازلت صغيرة وهذا شعر عال مكتمل ولا تقدرين على نظمه » . وعذبني هذا الشك تعذيبا شديدا وصعدت الى سطح البيت ـ وكان الوقت صيفا ـ واستلقيت على سريري في الشمس ، ورحت أبكي بكاء شديدا وأشكو الى الله هذا الظلم الذي أنزله بي أبواي .

وأما أبواي فقد عكفا على ديواني الرصافي والزهاوي ، وبحثا بحثا مضنيا عن قصيدتي ، وأخيرا ثبت لهما انهما ظلماني ظلما شديدا . وصعد أبي الى السطح وأحاطني بذراعه وقبلني قائلا : « بنتي أنا فخور بك . لقد أصبحت شاعرة مبدعة » . وأهداني مجلدا من مجلة كل شيء والدنيا واعتذر الي واعتذرت امي عن شكها بي . وكان عمري اذ ذاك ثلاثة عشر عاما .

وفي السنة التالية (الرابعة عشرة من عمري) اصبحت في الصف الثاني المتوسط ، ووقع في يدي كتاب ميزان الذهب في صناعة شعر العرب لاحمد الهاشمي . وهو كتاب في العروض . ففرحت به فرحا شديدا ، وحفظت بحور الشعر العربي كلها ، وأصبحت امير الوزن وأسميه في أية قصيدة أقرأها .

والشيء الذي لم أحبه في علم العروض هو الزحافات والعلل الكثيرة التي يجب أن أحفظ اسماءها . وقد رفضت ذلك ولم اعبأ بها مطلقا، لاسيما وانني وجدتني في شعري لا أقع في أي خطأ لان محفوظاتي من الشعر المضبوط الصحيح كانت تعصمني من الغلط فلماذا اتعب نفسي في حفظ أسماء التغييرات في بحور الشعر ؟

وخلال ذلك أصبحت أحب ان أتلو القصائد التي أحبها بصوت مسموع وأكرر تلاوتها كثيرا حتى أوشك ان احفظها . وفي هذه الفترة قرأت قصائد خير الدين الزركلي الشاعر السوري وأحببتها ، مثل قصيدته :

لم تبق ايدي الحادثات ولم تذر فعلام تضحك في سمائك يا قمر؟

وقصيدته :

متى ترى تبسم لي يا زمان الا حنان ؟

أسلمتني لا انس لي لا امان للحدثان

وسرعان ما أصبح لي دفتر مختارات شعرية كلما أعجبتني قصيدة أثبتها فيه .

وخلال هذه السنوات لم انظم قصائد كثيرة ، ولكنني تقدمت تقدما مطردا في أسلوبي الشعري وقدرتي التعبيرية . وبدأت تنضح في شعري ملامح المدرسة الحديثة وبدأت اعرض قصائدي على أمي فتنقد التعبيرات الحديثة فيها مثل « قولى « والفجر مجنون المنى »» . وكانت امي تمثل المدرسة القديمة في شعرها لانها كانت تعجب بجميل بثينة وكثير عزة والمتنبي والعباس بن الاحنف والبهاء زهير ، في حين كنت أنا اعجب ببدوي الجبل ومحمود حسن اسماعيل وعمر أبي ريشة وعلي محمود طه وأمجد الطرابلسي وسواهم .

وعندما انتهيت من دراستي الثانوية ودخلت كلية التربية اصبحت غزيرة الانتاج بحيث صرت انظم كل يوم قصيدة . وكنت اجمع قصائدي هذه في دفتر سميته « ديواني » . وفي الكلية عرف اسمي وشعري لانني كنت ألقي قصائدي في الحفلات . وكان شعري اذ ذاك يجري على اسلوب الشطرين الخليليين والقافية الموحدة ، أو يستعمل طريقة الثنائيات او الرباعيات ، مثل قولي :

ظلمة الـروح وليـل الخاطـر وبقـايـا الشمس في الافق البعيد
روعت قلبـي فعـد يـا شاعري وترنـم بأنـاشـيد الخـلود

وكانت جرائد بغداد تنشر هـذه القصائد وبدأ اسمي يعرف . وعندما انظر الان الى تلك القصائد اراها بلا اسلوب معين لانني لم أكن قد نضجت وكان عمري اذ ذاك تسعة عشرة عاما ولكن سمات المدرسة الحديثة كانت طاغية على ذلك الشعر .

وفي سنة ١٩٤١ قامت حركة رشيد عالي الكيلاني واعلن العـراق الحرب على بريطانيا ، وكنت متحمسة اشد التحمس لهذه الحركة ، ونظمت لها القصائد خلال شهر الحرب . وسرعان ما انهزم الجيش العراقي أمام بريطانيا ، ودخل عبد الاله ونوري السعيد على دبابات الانكليز وكمما الافواه ولم يعد أحد يجرؤ على ان ينشر قصيدة في تأييد رشيد عالي . ولذلك لم ينشر من شعري ذاك اي شيء ، وطوي مع ما طوي من شعر الصبا . وقد بقينا انا ووالدتي ننظم القصائد سرا في مهاجمة الانكليز والدعوة الى التحرر من ربقتهم .

وفي اخر ذاك الصيف اتفقت معي جريدة العالم العربي البغدادية على أن تنشر لي يوميا قصيدة قصيرة تضعها في اطار في الصفحة الاولى واستمر ذلك شهرا كاملا ، ثم رفضت ان اواصل النشر لانني كنـت أضطر الى نظم قصيدة يوميا ، ولاح لي ذلك تكلفا وتقيدا لم احتمله . وفي ذلك الصيف نفسه دعيت الى القاء قصيدة قصيرة في اذاعة بغداد فألقيت قصيدة عنوانها « الطيار » كان مطلعها :

أي طيـــوف الألآت في رؤه فخلـف الارض مريـدا سـماه

ومضت حياتي في كلية التربية في سبيلها وكنت مستمرة في القاء القصائد في حفلات الكلية . وكانت الصحف العراقية تنشر تلك القصائد

وكنت احس أنني غير ناضجة وانني لم أصل بعد الى تكوين اسلوب ذاتي أتميز به بين الشعراء . وكنت مكثرة أوشك ان انظم قصيدة كل يوم وقد امتلأ دفتر ديواني بعشرات القصائد .

وخلال ذلك كان الجو الشعري في بيتنا متدفقا خصبا : فأمي منهمكة في نظم القصائد ، وأبي ينظم الشعر على عادته ولكنه لم يكن ينشر منه شيئا الا ما ندر ، وجميل خالي مستمر في قرض الشعر. وكنا في أيام الصيف نجتمع في غرفة باردة انا وامي وجميل وننظم القصائد المشتركة ، وكانت طريقتنا في ذلك أن يبدأ كل منا قصيدة ذات موضوع يختاره بوزن ما . ثم نتبادل الاوراق ويضيف كل منا بيتا على ما نظم الاول ، ثم نتبادل الاوراق ثالثة ويضيف كل بيتا ، حتى اذا حل العصر تجمعت لدينا ثلاث قصائد مشتركة . وقد نشرت نموذجا من هذه القصائد في ديوان والدتي « أنشودة المجد » الذي طبعته بعد وفاتها . وكانت مناسبات الشعر بهجة لنا جميعا نستمتع بها ويستمتع معنا بها أبي واخوتي الذين كانوا في الغالب يميزون ابياتي من ابيات أمي وجميل .

وكنا أنا وجميل ننظم كثيرا من اصناف الشعر ، فكان يعطيني بيتا لاي شاعر ويسألني ان اتمه ، وافعل انا معه مثل ذلك . وكنا ننظم « الدوبيت » ونشطر الابيات ونخمسها ونستمتع استمتاعا شديدا بذلك كله . والحقيقة أن كل ما كنا نفعل كان تمرينا لي في صباي على الاوزان المنوعة والفنون الشعرية ، وقد جعلني مقتدرة على التصرف بالالفاظ والمعاني تصرفا كبيرا . وكل شعري في تلك المرحلة مما لم انشره في ديوان لانني اعتبره شعر الصبا غير الناضج . وقد نشر القليل منه في المجلات والجرائد التي كانت تصدر اذ ذاك .

وفي الكلية بدأنا نقرأ الشعر الإنكليزي . فقرأنا القسم الأول في كتاب الذخيرة الذهبية (Golden Treasury) في السنة الثالثة ، وفي السنة

الرابعة قرأنا مسرحية شيكسبير حلم منتصف ليلة صيف . وقد أحببت الشعر الإنكليزي أشـد الحب وترجمت الى الشعر العربي « سونيتا » لشيكسبير هي الزمن والحب . كما ترجمت قصيدة توماس غراي مرثية في مقبرة ريفيـة وهي منشورة في مجموعتي الشعرية المطبوعـة الأولى عاشقة الليل التي صدرت عام ١٩٤٧ .

وكانت سنة تخرجي في كليـة التربية سنة ١٩٤٤ خـلال الحرب العالمية الثانية . وقد نلت درجة الامتياز وعينت مدرسة في دار المعلمات الأولية . وكنت ماضية في نظم الشعر أعد نفسي لمستقبل فيه كنت واثقة منه . وكان شعري يحوز الإعجاب وتكتب عنه المقالات الكثيرة في العراق ولبنان ومصر . ولكني لم أكن أعتبر نفسي ناضجة وإنما أتطلع الى أن أصل الى مرتبة الإبداع .

وكنت ماضية في قراءة الشعر الإنكليزي منهمكة فيه . وكان يشترك معي في حبه أخي نزار . وكنا نشترك أنا وهو في غرفة واحدة تشاركنا فيها « الزنابير » التي شيدت عشاً كبيراً لها فوق باب الغرفـة ، وكنا لا نؤذيها ولا تؤذينا الى درجة أنني كنت أضع يدي على الجدار فتسير الزنابير عليها . وكان الذين يرونني يصرخون خوفاً علي ولا سيما أمي يرحمها الله .

وكنا أنا ونزار صديقين نقرأ الشعر الإنكليزي معاً . وقـد درسنا اللغة اللاتينية واللغة الفرنسية وقواعد اللغة الألمانية معاً . ونزار كان شاعراً ولكنه مقل ولم يكن ينشر شعره . وقد دخل قسم اللغة الإنكليزية في كلية التربية . وكنت أقرأ كثيراً من الكتب التي يأتي بهـا من مكتبة الكلية ، ونتحدث عنها وعن الموسيقى الكلاسيك التي كنا نستمع اليهـا ومعنا أختي إحسان . وكان الجو الأدبي في بيتنا رائعا كما يلوح من كل هذه الأجواء التي كنا نعيش فيها .

وفي تلك الأثناء قرأت المطولات الإنكليزية مثل **The Prélude** لوردزورث ومثل **Paradise Lost** لميلتون **Childe Harold Pilgrimage** لبايرون وسواها وقد أحببتها ورحت أتحدث الى أخي نزار حول رغبتي في نظم مطولة عربية . وقد أحب نزار فكرتي . وفي عام ١٩٤٥ بدأت أنظم مطولة مأساة الحياة وأحبها نزار أشد الحب ، وقد بلغ عدد أبياتها ألفاً ومائتين ، وهي تعكس حزني الشديد الذي كنت عليه في تلك السنين ، والمأساة في القصيدة هي الموت ؛ فقد رأيت فيه أفجع مصير للانسان الذي يسلمه الموت الى الديدان ويفنى فلا رجعة له مطلقاً . وهذه الفكرة هي الفكرة نفسها التي قام عليها حزني في عاشقة الليل حيث كنت أرفض الموت رفضاً كاملاً لا يشاركني إياه بشر غيري ، لأن البشر كلهم يتقبلون الموت إلا أنا التي رفعت علم العصيان والتمرد على هذا الموت . وكنت خلال تلك السنين أعتقد أنني سأموت شابة نضيرة في ريعان الشباب قبل سن الثلاثين .

وقد صورت في مأساة الحياة نهمي في حب المطالعة واستجلاء الأسرار لأني كنت في تلك المرحلة أكيل حياتي بعدد الكتب التي أقرأها كما يدل قولي :

ودفنت الشباب والحب من أجل طموحي ولم أزل في هيامي
حرقة الاطلاع تصهر أحلامي وإحساس فكري المترامي

وتشير مأساة الحياة الى كثير من الظروف التي كنت أعيش فيها خلال نظمها عام ١٩٤٥ ــ ١٩٤٦ ، ومنها ظروف الحرب العالمية الثانية التي كانت تعذبني تعذيباً شديداً ، وقد وصفتها بصفحات كثيرة في المطولة ، وتحدثت عن الأطفال الذي ينتظرون عودة آبائهم من الحرب سدى ، وعن المدن الرائعة التي استحالت الى أنقاض ، وعا القتلى المفتوحي العيون كل عينين تلعنان مثيري الحرب الإجرامية المخيفة :

عن جمود الرجاء في أعين القتـ   ـلى ولون الشرود والنسيان
العيون التي تحدّق في اللا   شيء في غفلة من الأزمان
عن عيون كأنّ فيها فتوراً   ساخراً من وجودنا المجنون
وعيون كانتها تقذف اللعـ   ـنة والموت في لظىً وجنون
وعيون ترسّب الصمت فيها   وانطوى خلف لونها الف سر
وعيون أخرى يضجّ أساها   ترمق الموتَ في ابتهالٍ وذعر
فوالعيون التي تحدّق لا قعـ   ـر لها لا بداية لا نهاية
والعيون التي استحالت رماداً   مطفأً ليس في تلاشيه غاية
اين أين المفر من هاته الأعـ   ـين من لونها العميق الرهيب
إنها لا تنام لا تعرف المو   ت وتبقى في حقدها المشبوب

وخلال إنجازي لمطولة مأساة الحياة بدأت انظم قصائد عاشقة الليل . ولم أكن ادري أن ما أكتبه سيؤلف مجموعة شعرية هي مجموعتي الأولى التي ستطبع . وكنت أحب الليل وافضله على النهار لأنه شعري غامض وفيه النجوم الرائعة وضوء القمر الفضي ولأنه رمز السكون والأحلام . وقد اتصفت قصائد عاشقة الليل كلها بالحزن والشرود والتمرد على الواقع والضيق بالمجتمع الذي حولي .

أما أسباب الحزن الذي يغلف عاشقة الليل فهي متعددة ، وأحدها ضيقي بفكرة الموت الذي ينتهي اليه البشر كلهم ، وكنت لا أطيق ذلك مطلقاً وأرفضه رفضاً كلياً . والسبب الثاني لأحزاني ضيقي بالاستعمار البريطاني للعراق وكرهي للحكومة العراقية التي يمثلها نوري السعيد وعبد الإله . وسبب ثالث لأحزاني هو وضع المرأة في المجتمع العربي وفقدانها للثقافة والحرية ، ونظرة الناس اليها . وسبب رابع لكآبتي وعذابي احتقاري للجنس والزواج واعتقادي بأن الحب يدنس روح

الانسان لما وراءه من حسية وهي فكرة تتجلى في قصيدتي « مدينة الحب » في عاشقة الليل . وهناك أسباب أخرى متفرقة هي المسؤولة عن نبرة الكآبة والعذاب في مأساة الحياة وعاشقة الليل .

وفي سنة ١٩٤٧ ظهر عاشقة الليل وهو أول أثر شعري يطبع لي ؛ وقد طبع في بغداد طباعة رديئة ، وقدمت له أختي إحسان التي كانت أصغر مني سناً وكان عمرها إذ ذاك لا يتجاوز العشرين . وكنت أكره المقدمات ، وكان هناك أدباء غير قليلين يحبون أن يقدموا لمجموعتي ، ولكني آثرت أن تكون أختي هي التي تقدمها على أساس الرابطة التي تربطني بها .

وكنت أنوي أن تطبع مأساة الحياة بعد عاشقة الليل . ولذلك نشرت إعلاناً عنها في آخر المجموعة . ولكني آثرت أن أطبع شظايا ورماد قبلها لا سيما وأنني كنت عازمة على اعادة نظم مأساة الحياة ، وقد بدأت ذلك سنة ١٩٥٠ دون أن أتمها ، ولذلك تركت هذه المطولة فلم تطبع إلا سنة ١٩٧٠ بعد أن فات موعدها وتضاءلت قيمتها الشعرية بمرور الزمن .

وفي عام ١٩٤٧ نظمت قصيدتي المشهورة « الكوليرا » . وكان وباء الكوليرا قد انتشر في مصر ذلك العام ، وكنت أسمع المذيع يعلن عدد الموتى بالوباء يومياً ، فلما بلغ العدد ثلاثمائة تأثرت تأثراً شديداً ونظمت قصيدة عنوانها « الكوليرا » جعلتها من شعر الشطرين في رباعيات إن لم تخني الذاكرة لأن القصيدة موجودة في دفاتري ببغداد وأنا الآن مقيمة بالكويت. وعندما انتهيت من القصيدة لم تعجبني ، ولاحت لي باردة فاترة لا إحساس فيها . وكنت أحس أنني أريد أن أنظم قصيدة تلائم عدد الموتى بالوباء وتعبر عن شعوري تعبيراً كاملاً . وأخذت القلم وكتبت القصيدة « فاشلة » .

وبعد أيام أعلن المذيع أن عدد الموتى في مصر بلغ ستمائة في اليوم ؛ فانفعلت انفعالاً شديداً وقررت أن أصف انفعالي في قصيدة أؤمل أن

تكون أفضل من القصيدة السابقة . ولست أتذكر الآن الوزن الذي اتخذته لها ، وقد يكون الوزن الخفيف في رباعيات . ولكنني عندما انتهيت منها شعرت أنها لا تقل إخفاقاً عن القصيدة السابقة لأن إحساسي ما زال متأججاً ولم أعبر عنه قط .

وفي يوم الجمعة ١٩٤٧/١٠/٢٧ تكاسلت في السرير وسمعت المذيع يقول إن عدد الموتى بلغ ألفاً في اليوم الواحد . وعند هذا كدت أبكي وقفزت من السرير وتناولت أوراقاً وقلماً وغادرت بيتنا الذي يكون مليئاً بالحركة والأصوات كل جمعة ولجأت الى بناية كانت تبنى الى جوار بيتنا فصعدت الى سطحها وجلست على دكة فيه ورحت أنظم قصيدتي المعروفة « الكوليرا » وبدأت هكذا :

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

وقد اخترت لها وزن الخبب وهو المقطوع من المتدارك . وقد لاح لي أنني إذا نوعت عدد التفعيلات من شطر الى شطر فسأنظم قصيدة مبتكرة أهم ما فيها أنها تعبر عن إحساسي . وكنت سمعت المذيع يعلن أنه لم يعد من الممكن دفن الموتى بالأسلوب القديم لضخامة عددهم وأنهم أصبحوا يكدسون الجثث في عربات تجرها الخيول . وكنت أتخيل وقع أرجل الخيل وهي تسير ، ويلاحظ ذلك منذ مطلع القصيدة . وقد استعملت التكرار لإحداث التأثير المطلوب :

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

وما كدت أنتهي من نظم القصيدة حتى هرعت بها الى أختي إحسان التي كانت أول من قرأها . وقد أبدت إعجابها الغامر بها ، وقالت لي

إنها قصيدة مبتكرة عظيمة وأنها ستثير ضجةً عند نشرها . وكنت أنا أرتعش حماسةً ، واشعر أنني قد أعطيت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة كبيرة . وذهبت بالقصيدة الى أمي وقرأتها عليها ، فقالت لي إنها موزونة ولكنها خالية من أية موسيقى . ولم تستسغ أمي الأشطر ذات الأطوال المنوعة ونصحتني ألا أنشر هذه القصيدة لأنها ستسيء الى سمعتي الموسيقية في الشعر .

ثم إنني قرأت القصيدة على أبي فسخر منها سخرية شديدة واستنكرها واستهزأ بها على مختلف الصور وتنبأ لها بالإخفاق الكامل ثم صاح بي :

وما هذا الموت الموت الموت ؟

لكلّ جديد لذّةٌ غير أنني وجدت جديد «الموت» غيرَ لذيذ

وراح إخوتي يضحكون . وصحت أنا بأبي : « قل ما تشاء ؛ إني واثقة من أن قصيدتي هذه ستغير خريطة الشعر العربي » . وكنت كما يلاحظ القارىء مندفعة أشد الاندفاع في عبارتي هذه التي رددت فيها على التحدي بالتحدي .

ولقد كان من الممكن أن تنشر قصيدة « الكوليرا » في عاشقة الليل لولا أنني وجدتها تختلف في روحها وجوها عن هذه المجموعة الأولى لذلك أجلتها الى شظايا ورماد الصادر سنة ١٩٤٩ ببغداد . غير أنني مع ذلك قد أعطيت القصيدة الى مجلة العروبة في بيروت فنشرتها وعلقت عليها في العدد نفسه .

وأحدث نشر عاشقة الليل صدى كبيراً واكتشف الجمهور فيه شاعرة غضة تتفتح . وكتبت عنه مقالات كثيرة . وما كادت أشهر قليلة تنصرم حتى بدأ في حياتي الشعرية اتجاه جديد يختلف عن اتجاهي في عاشقة

الليل . فمن الحزن الهادىء وظلام الليل انتقلت الى مرحلة جديدة هي مرحلة العاطفة المتفجرة العنيفة . وقد اتخذت لنفسي شعاراً من قول الفيلسوف الألماني نيتشه : « ما قيمة فضيلتي إن كانت لم تستطع أن تجعل مني إنساناً عاطفياً ؟ » وقد رحت أنظم قصائد كثيرة متأججة العواطف أطلقت عليها كلها عنوان « شظايا » فكأني كنت أحترق وتلك هي البقايا . ومثال هذه القصائد قصيدتي « جحود » التي قلت فيها :

بل أنا آفاق — من شعور عنيف

وأنا عماق — من خضم مخيف

المقاييس — ليس تعنيني

الأحاسيس — هي قانون

ومنها أيضاً قصيدة « قبر ينفجر » التي قلت فيها :

هذي العيون حذار منها إنها — خلف الجفون عميقة أغوارها

هذي العروق حذار من فورانها — فغداً سيصرخ في المدى إعصارها

هذي الشفاه حذار من سكناتها — فغداً ستجتاح المدى أشعارها

هذا الفؤاد حذار من غفواته — فوراء رقدته الحياة ونارها

وكنت أنوي أن اسمي المجموعة « شظايا » . وفجأة جاءت في حياتي فترة حزن وركود فنظمت قصائد مثل « عروق خامدة » و « رماد » و « وثبة يوم تافه » و « جامعة الظلال » و « أجراس سوداء » و « غرباء » و « أغنية الهاوية » و « جنازة المرح » . وقد لاح لي أن الافضل أن أعنون المجموعة شظايا ورماد لتشمل المرحلتين معاً . والحقيقية أن الرماد غالب على الشظايا في هذه المجموعة وذلك لأنني حذفت أكثر قصائد « شظايا » فلم أدخلها فيها .

وعندما صدر شظايا ورماد في ١٩٤٩/٨/٢٣ استثار ضجة عنيفة في الصحف داخل العراق وخارجه . واكبر أسباب ذلك انني دعوت فيه الى الشعر الحر ووضعت الموازين واثبت أسماء البحور التي يمكن نظم هذا الشعر منها . وكانت دعوتي عنيفة جارفة ودعوت فيها الى تطوير اوزان الشعر وتطوير اللغة التي يكون عليها أن تركض مع الحياة فان لم تفعل ماتت واستحقت التحنيط .

وكانت المقالات والدراسات التي نشرت ما بين مؤيد ومعارض ، الا أن دوائر الشبان رحبت بالفكرة ترحيبا حارا وبدأت أقرأ في الصحف قصائد من الشعر الحر تحمل اهداءات الي . وبدأ الادباء خارج العراق يكتبون عني المقالات الضافية باعتباري شاعرة مجددة وصاحبة دعوة لتطوير الشعر العربي .

بعد ذلك انصرفت الى كتابة ابحاث النقد الادبي متناولة الشعر العربي المعاصر بدراسات جديدة جدة خالصة ، مثل « هيكل القصيدة » و « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » و « الشعر والموت » و « منبر النقد » . وكنت أنشر ابحاثي في مجلة الاديب ببيروت أولا ثم تحولت الى مجلة الاداب .

وفي هذه الاثناء قل الشعر في حياتي ، أو لم يقل ــ كما هو الواقع ــ ولكنني طويت أكثره ، فلم أنشره بحيث لو اردت أن اطبعه الان لاستغرق ذلك عدة مجموعات شعرية . ومهما يكن من أمر فانني لم اصدر مجموعة جديدة حتى سنة ١٩٥٧ عندما طبعت دار الاداب ببيروت قرارة الموجة ، وقد صدرته مقدمة فلسفية أدرت فيها حوارا بين شخصين هما « انا الأولى » و « انا الثانية » . وفي هذه المقدمة اعطيت المفتاح الفلسفي لحياتي الشعرية إذ ذاك الى الناقد والقارىء ، وان لم أجد حتى الان من استفاد من ذلك المفتاح وفتح به القفل المغلق الذي هو شعري .

وفي سنة ١٩٦٨ طبعت دار العلم ملايين مجموعتي الشعرية شجرة القمر ، وهي تختلف اختلافا كبيرا عن قرارة الموجة لانها مجموعة باسمة

يغلب عليها حب الحياة والفرح ولان الوسائل الفنية اختلفت عنها في المجموعة السابقة . فعلى حين كانت قرارة الموجة تستعمل الالوان المعتمة والاسلوب الغامض والنظرة القاتمة الى الحياة ، جاءت شجرة القمر غناء متفائلا بالطبيعة وتصويرا حسيا لها يبرز أثر الحواس وصورا غارقة في ظلال سحرية :

هنالك كان يعيش غــلام بعيــد الخيــال

إذا جــاع يأكل ضوء النجوم ولون الجبال

ويشرب عطر الصنوبر والياسمين الخضل

ويمــلأ افكاره من شـــذى الزنبق المنفعل

وكان غلاماً غريب الرؤى غامض الذكريات

وكان يطارد عطر الربى وصـــدى الأغنيات

والحقيقة انني قد عثرت على السعادة في مجموعتي شجرة القمر بعد أن أكدت في المجموعات الثلاث السابقة وفي مأساة الحياة أنها غير موجودة ولا أثر لها . والقصيدة التي أعلنت فيها العثور على السعادة هي قصيدة « البعث » وهي قصيدة حب ضاحكة تفجرت فيها بالعاطفة الى حبيب عزيز بعد أن كنت مغلقة القلب لا أبادل أحداً حبه كما تدل الأبيات التاليــة :

نغمي كان جدولا سكري الـ ... ـماء ينساب ليس يسقى العطاشا

ضن ان تسبح العصافير فيه ... واهان الضحى وصد الفراشا

وورودي لــت رحيقــا عبيريـ ... ـــا وآلت لا تمنح الأحراشــا

خزنت في عروقها قطرات الـ ... ـــعطر بخلا بشهدها وانكماشا

وورودي التي تغص بمــا فيـ ... ـــاه من العطر والرحيق الثمين

أنت اخجلت في تموجها الخصـ ... ـــب عبودية العبير السجين

انت علمتعطرها سكرة التجـ	ـوال علمتها اشتعال الحنين
انت نبهت غفوة الفل في حقـ	ـلي وبخل البنفسج المفتـون
ذلك الحب لم احدث به قط	غديـرا أو ربـــوة او حقـلا
لـم اصفه لتلة تطعـم الليـ	ـلك من قلبها وتسقى الظـلا
غرت ان تعرف العصافير أسرا	ري فأسلمتها السكون المـلا
لم اقل للغـدير انك اصفـى	وكتمت الضيـاء انك اغلـى

وهذه القصيدة من شعري سنة ١٩٥٧ وتاريخها في شجرة القمر غلط لأنه مكتوب فيها انها نظمت سنة ١٩٦٢ بعد رواجي بعام واحد . والحقيقة انها منظومة قبل الزواج في سنة ١٩٥٧ ، وقد دلت على ان مشاعري تغيرت تغيراً جذرياً وذلك هو الذي جعلني أوافق على الزواج بعد اضراب طويل عنه سببه آرائي الفجة في الحب والزواج .

وتصور قصائد شجرة القمر قام ثورة ١٤ تموز في العراق وفرحي الشديد بها ، وهو فـرح صورتـه في قصيـدتي « تحيـة للجمهورية العراقية » وهي تبدأ :

فرح الأيتـام بضمة حب ابوية

فرحة عطشان ذاق الماء

فرحة تموز بلمس نسائم ثلجية

فرح الظلمات ينبع ضياء

فرحتنا بالجمهورية

ولكن انحراف الثورة الى الشيوعية الحمراء ، في عهد عبد الكريم قاسم وزمرته ، جاء وشيكا وبات الارهاب الماركسي سيفاً مصلتاً على الأعناق ، كل من لفظ كلمة « العروبة » أو « الاسلام » يستحق القتل .

وإذ ذاك نظمت قصيدتي « ثلاث أغنيات شيوعية » صورت فيها الإرهاب الشيوعي باتهام الأبرياء لمجرد كونهم غير شيوعيين وقد قلت فيها على لسانهم :

فهذي الروابي ، وذاك الطريق

وهذا الدجى كلهم عملاء

وسوف تفتش حتى الأريج وحتى المطر

تقلب حتى خيوط الضياء ولون الزهر

وتفضح مادبرت كل جاسوسة زنبقه

وما روجته العصافير بالرقص والزقزقه

وانا النعلم ان القمر

تآمر فلننصب المشنقه

وبعد عام ١٩٦٨ دخلت في المحاق ، وانقطعت عن نظم الشعر ما عدا قصائد قليلة لم أكن راضية عنها وكان يلوح لى أن الشعر بعيد عن حياتي كل البعد حتى خفت أن اكون انتهيت شعريا .

وفي آخر سنة ١٩٧٢ تلقينا أنا وزوجي الدكتور عبد الهادي محبوبة بطاقة تهنئة بعيد الفطر المبارك وكان مرسوما عليها صورة لمسجد قبة الصخرة وهو تحت الاحتلال الصهيوني . فانفعلت انفعالا شديدا ، وتناولت البطاقة وقلبتها وكتبت عليها نحو ثمانية أشطر من الشعر من بحر الرجز وتركتها على مكتبي وأويت الى السرير وفي الصباح التالي وجدت نفسي محتشدة لاتمام الأشطر فاذا هي قصيدة بعد الصمت الطويل . ومنذ ذلك الوقت انفجر الشعر ثانية في حياتي فأنجزت ثلاث مجموعات سعرية الأولى هي الصلاة والثورة وقد طبعتها دار العلم للملايين ببيروت سنة ١٩٧٨ ، والثانية عنوانها يغير الوانه البحر وقد طبعتها

وزارة الثقافة والفنون ببغداد سنة ١٩٧٧ والثالثة لم تطبع بعد وعنوانها دم على الزنابق .

وفي هذه المرحلة الجديدة تطور شعري تطورا سرني فأصبح مليئا بالصور ، واتجه اتجاها دينيا صوفيـا لم أكن أعرفه في حياتي السابقة ، واصبحت أطلق اسم مليكي على الله سبحانه تعالى . كذلك أسميه حبيبي ولكن هذا النداء غير مختص اختصاصا كاملا بالله وانما استعمله أيضا في نداء أي حبيب بشري .

ومن القصائد الصوفية ما وجهته الى الرسول صلى الله عليه وسلم مثل قصيدتي « زنابق صوفية للرسول » وهي قصيدة حب مليئة بالصور الحارة التي تضفي الحب على الرســول . وقد رمزت اليــه بالطائر « أحمد » الذي نزل عندي على ساحل البحر في بيروت سنة ١٩٧٤ .

ويغلب على هذه المجموعات الشعرية الثلاث انفعالات نحو فلسطين وقضيتها ، وقد وقفت حياتي عليها ، مثل « سوسنة اسمها القدس » و « أفوى من القبر » و « ثم يتفجر العسل » و « عناوين واعلانات في جريدة عربية » و « مرايا الشمس » و « سنابل النار » وسواها .

وبعد فأنا الآن على حافة انفجار شعري جديد يتغير فيه أسلوبي على عادتي طوال حياتي ولكن لم يحن الوقت للتحدث في هذا بعد . ولذلك سأسكت والصمت أحيانا شعر نائم يوشك أن يستيقظ ويملأ الدنيـا موسيقى وعبيرا وجمالا .

(المجلة العربية للثقافة ، تونس ، العدد الرابع ، آذار ١٩٨٣) .

- ٩ -

تجربتي الشعرية ومفاهيم الحداثة

سامي مهدي

اقول ابتداء : ان تجربتي الشعرية سبقت مفهوماتها ، فأنا لم الجأ الى « تطبيق » اي مفهوم سابق عليها ، ولم اخضعها لأية منظومة نظرية جاهزة .

هذا يعني أن ما سأقوله هنا ليس إلا « وصفا نظريا » لتجربة شخصية تحكمها حيوية العملية الشعرية ، وتطورها التجربة ، وتغنيها المفهومات .

وفي ضوء ذلك أقول : ان الشعر عندي مزيج من « الرؤية » و « الرؤيا » و « الذاكرة » و « الحلم » وكتابة القصيدة دفقات متواصلة من « الوعي » و « اللاوعي » ، وأعتقد أن هذا هو واقع كل كتابة شعرية تستحق هذه التسمية .

ليس معنى ذلك انني اتبنى « موقفا وسطا » بين اتجاهين . احدهما يعنى بالوحي أو الالهام ، أو الجنون ، أو الكتابة الآلية ، وثانيهما يعنى بالوعي ويكتب القصيدة بناء على فكرة سابقة جاهزة فيصنعها صنعا ، هذا ينحدر من أصول رومانسية وهذا يرجع الى اصول كلاسيكية ، بل معناه التمسك بحقيقة الكتابة الشعرية التي هي مزيج من هذا وذاك .

ذلك ان القصيدة تنبثق ، عندي ، انبثاق الينبوع ، تتجمع مياهها في الباطن العميق قطرة فقطرة ، وتتفاعل عناصرها ردحا من الزمن

لا أتحكم فيه ، قبل ان تنفجر في لحظة مناسبة . وهذا يعني أنني لا أقسر نفسي على الكتابة . وحتى حين أكتب بناء على فكرة سابقة ، كما يحدث أحيانا ، فانني أدع هذه الفكرة حتى تتفاعل داخليا ، وتنبثق على النحو الذي وصفت ، في قصيدة .

على أن اللحظة المناسبة التي أعني ليست اللحظة السوريالية ، بل هي لحظة اخرى تمرق ، عادة ، في وقت من الصفاء الذهني والارتياح الجسدي ، وقت مفعم بالشفافية والنشوة ، تنطلق فيه الدفعة الاولى ، فتتبعها أخرى وأخرى ، ثم يحاول الوعي أن يقيم مصدات تمنع المياه المتدفقة من الانديباح في شعاب تضيعها .

انا افعل ذلك ، لانني أحرص على أن يكون لقصيدتي شكل واضح وبناء محكم . صحيح أنني لا أتدخل ، ضرورة ، في اختيار الشكل ، وأترك القصيدة لتتشكل كما تريد ، ولكن ما ان تفعل ذلك ، وتقطع شوطا فيه ، حتى يبدأ الوعي بمراقبتها ، وضبط سياقها ، واحكام منطقها الداخلي .

ولي ، الى لغة الشعر ، نظرة قد تكون خاصة بي ؛ وقد يشاركني فيها غيري . فأنا أرى أن اللغة ليست كيانا مستقلا عن القصيدة ، بل هي عنصر من عناصرها الأساسية ومعنى ذلك أن « شعرية » القصيدة لا تكمن في لغتها ، بل في تكوينها الكامل .

وأرجو الا اخطىء حين اشير هنا الى شيء اسميه « كيمياء القصيدة » ، وأعني تفاعل عناصرها ، ومنها اللغة ، تفاعلا وظيفيا أشبه بتفاعل العناصر في مركب من المركبات الكيماوية . والمعطى النهائي الناجم عن هذا التفاعل هو الذي يحدد شعرية القصيدة ، ويعين الوظيفة التي أدتها اللغة ، شعريتها أو لا شعريتها .

لذلك لا أميل الى تقسيم اللغة تقسيما قبليا الى لغتين : شعرية ولا شعرية ولا أقبل بتجزئة لغة القصيدة الى مفردات وجمل ومقاطع في معزل عن « كلية القصيدة » اذ ليس ثمة لغة شعرية خارج القصيدة وقبل اكتمالها وتحولها الى كيان محدد مستقل . وهكذا لا تكون اللغة ومفرداتها وجملها غايات في حد ذاتها ولا يضطر الشاعر الى اصطناع الزخرفة والتزيين ، أو البحث عن نقاء لغوي مفتعل او الانسياق وراء لغة انفعالية محض ، بل يمارس حرية الخلق ممارسة كاملة . وينتهك المعايير الأدبية الجامدة . وهكذا تنتقي كل قصيدة (أعني لا وعي القصيدة) لغتها الخاصة ، وتنظم العلاقات بين مفرداتها ، سواء أكانت هذه اللغة نثرية ، وفق المعايير الخارجية ، أم شعرية .

ترى ما موقع هذا كله من مفهومات الحداثة ؟

أعتقد أنها تقع منها في الصميم . فالحداثة ، عندي ، ليست مفهومات جاهزة أستقيها من هنا وهناك ، بل هي حداثة روح ، وحداثة نظر ، وحداثة تجربة . انها أفق مفتوح لا تحده مفهومات قطعية ثابتة ، ولا أفكار أحادية الجانب ولا صرعات مؤقتة عابرة . انها تجربة حية تعاش ، مصدرها سؤال داخلي مقلق يضع الشاعر أمام ذلك الأفق ، وما على الشاعر الا أن يختار دليله .

اما دليلي فخمسة مبادىء توصلت اليها بالاطلاع والتجربة والدرس والمقارنة :

أولها : أن للشعر أفقا فسيحا لا تحده حدود المذاهب الفنية والنظريات الجمالية والمناهج النقدية .

ثانيها : ان لشعر كل لغة ، بل لشعر كل أمة ، خصائص معينة . فخصائص الشعر الانكليزي ليست كخصائص الشعر الفرنسي ، وهذه ليست كخصائص الشعر الألماني . بعض الخصائص يعود الى اللغة

وقوانينها الخاصة ، وبعضها الآخر يعود الى خصائص الأمة وتاريخها وتراثها الروحي والمادي . ولذلك اختلف الشعر الأمريكي عن الشعر الانكليزي على الرغم من كونهما يكتبان بلغة واحدة .

ثالثها : أن الثورات الشعرية يجب ان تبدأ بشكل داخلي ، لأن الثورات ، حتى الشعرية منها ، تتكون في أرضها وبيئتها ، فهي لا تصدر ولا تستورد .

رابعها : أن العلاقة بالشعر العالمي ونظرياته ومفهوماته الجمالية ومناهجه النقدية يجب أن تكون علاقة حوار وجدل ، لا علاقة تقليد واستنساخ .

خامسها : أن القطع بصواب نظرية ما وخطا غيرها ، ليس سوى مراهقة فكرية قادت كثيرين الى السقوط في فخ التقليد ، وحولت « حداثتهم » الى « نمطية » جديدة .

سامي مهدي

المصدر : مجلة عالم الفكر ــ الكويت المجلد ١٩ ــ العدد ١٩٨٨/٣ .

بيانـات

- ١ -

بيــان ٥ حزيران ١٩٦٧

بقلم ادونيس

١٩٣٠

من انا ؟ هــل أعرف نفسي ؟ دخل غــيري عصــر الكهرباء والآلة والالكترون والذرة . يصلون الى القمر . يفتحون صفحة جديدة في سفر التكوين الانســاني . ســرت قليلا ، تعلمت قليلا . امتلك ثــروة كالبحر ، وأنا الآن واضع يدي على أرض يجري فيها الذهب أنهارا. حاولت أن أخــرج من بدائيتى الزراعية الى عــالم الصناعة والآلة . وحاولت أن أدخل عالم الفكر ...

لكن هل استخدم السيارة حقا أم أنني استخدم **فرسا من حديد؟** هل أقود الطائرة حقا ، أم أنني أقود ((**احدى أعاجيب الفضــاء**)) ــ شيئا غريبا ((**نصفه طير ونصف بشر**)) ؟ هل تعلمت الهندسة حقا ، أم أنني أخذت **شــهادة تزينت بها كالوسام** ؟ هــل استخدم الطاقــة الكهربائية ، أم انني أستخدم **شموعا من الزجاج ومصابيح تشتعل بلا زيت** ؟ هل ان سيري تقدم حقا ، ام انه **صخب ورايات** ؟ هل الدولة التي ابنيها نظام حقا ، أم هي **قبيلة ثانية** ؟ هل ما أسميه نهضة أو ثوره أو انقلابا ، نهضة أو ثورة أو انقلاب بالفعل ؟

الفكر العظيم ، وحده ، يصنع القضايا العظيمة . هل أنا في حياة لا تعرف الفكر العظيم : ليس لها ، اذن ، قضية عظيمة ؟ لا تستطيع اذن أن تقوم بأي عمل عظيم ؟

وان قلت انني مفكر ، اتساءل اين انا موجود وكيف ؟ أين مجال تأثيري وفعلي ، وأية سلطة لي ، وما هي القيم التي أنسأتها ، أو دافعت عنها ، أو حميتها ؟ الحرية ، الحقيقة ، المحبة ؟ حرية البحث عن الحرية والحقيقة والمحبة ؟ هل دافعت عن الفكر عند كل مفكر ، أم عن أفكاري أنا وحدي ؟ هل اضطهدت أو سجنت أو استشهدت من أجل اقامة الفكر وحق الفكر في الحوار بين الاطراف . أم أخون كل فكر غير فكري وأنفيه ؟ وان كنت اخون كل فكر في وطني غير فكري ، أفلا يعني هذا انني جزء من وطن خائن بمعنى ما ، ومن شعب خائن بمعنى ما ، وأنني قابل جاهز ، كل لحظة ، أن اكون ، بدوري ، خائنا ؟ وحين خونت غيرى هل كنت أمينا ، وهل كنته بقوة الحقيقة أم بقوة الشعب أم بقوة السيف ؟ وبأي أسلوب حكمت على غري ، بالحوار والاقناع أم بالخنجر والرصاصة ؟ وما هو مقياسي في الحكم عليه ؟ وهل السلطة التي حكمت بها عليه سلطة السجن أم سلطة العقل؟ وحين نفيته ماذا اثبت ؟ وحين قلت انه طاقة هدم وسلب فهل كنت أنا طاقة ايجاب وبناء ؟

هل أنا شخص آخر ؟ هل يحيا في أسلافي الذين ابتكروا الابجدية، وقرأوا البحر ، ومدوا قوس حضارة تتلألأ بين سمرقند وغرناطة ، أم الخصي القهرمان المملوك ، هو من يحيا ؟ هل أنا في يقظة حقا ، أم في انحطاط خصيب اخضر ؟

هل أنا انسان **كان** لا انسان **يكون** ؟ اكتمل منذ ولادته . الزمن ليس مجالا لتحوله أو لصيرورته ، بل هو وسيلة لاستعادة كماله . ولأنه المستعيد أبدا ، يحول نظره عن الواقع . يؤوله مثاليا : الفقر ، مثلا ، امتحان للنفس ، لا خنق للانسان . الانكسار نكسة لا هزيمة . ليس العدو المباشر هو من يغلبني . يغلبني العدو الآخر ، غير المباشر . المستتر .

هل انا فكر لا يعني بالموضوع ، وانما يعني بعلاقته الشخصية مع هذا الموضوع ؟ لا يرى من الاشياء والموضوعات الا التماعاتها وجوانبها. فكر **يتنزه** ، لا فكر **يبحث** . يحول الاشياء الى انفعالات وانطباعات ، لا الى قضايا . كل شيء يصير نسبيا ، جزئيا : الحقيقة هي التي يعلنها هذا الفرد أو ذاك ، وما عداها باطل . الحرية هي هذه لا تلك. ما عداها الفوضى أو ما يشبهها . والحق هو أنا لا هو . **هو يصير حقا حين يفنى في ما اريده** .

هل أعيش في نسيج زماني خالص ، في معزل عن الارض ؟ هل المكان عندي جسر ، هل هو اصطلاح لفظي وحسب ؟ هل الارض عندي لكي أزرعها واستمتع بخيراتها وحسب ، وليست جزءا حيا من جسدي ، وبعدا من ابعاده ؟ هل الارض بالنسبة الي متساوية، ولهذا احب الهجرة وأتأقلم حيث أكون وأذوب ؟ هل الارض فرس ثانية امتطيها في طريقي نحو الآخرة ؟ هل حين ادافع عن المكان الذي أسكنه أدافع عن الارض ، أم عن ملكي على هذه الارض ؟ هل أعتبر الارض كالملك : يتبدل ، ينقص يزيد ... يتضمن امكان أن يزول — يتضمن، لذلك ، امكان التخلي عنه ؟

***

هل **انا** نموذج « المهاجر » ؟ لا تهمه الارض ، بل يهمه أن يظل في هجرة . الارض التي يحبها هي الارض التي تطيب له ، لا التي ولد فيها ، بالضرورة ؟ ثمة سهولة عندي في أن أترك بيتي . كأنني مستعد أن أموت في سبيل **فكرة ما** ، لا في سبيل **ارض ما** . كأنني كائن في **اللوغوس ، في الكلمة ، لا في الطبيعة** .

هل انا نموذج تراجيدي من نوع فريد ؟ ليست الارض لي مستقرا، بل ممر . أحب المندفعين **معي من الماضي . أكره الآتين من المستقبل، ومن المجهول . احارب لاسترجع حرية مروري على الارض ، لا الارض**

ذاتها . ليس وطني هنا والآن ــ بل الآخرة التي تلتقي بالماضي في مكان آخر من نوع غير أرضي .

هل أنا شخص ينظر الى الشعب نظرته الى الارض ؟ **الشعب كالارض ممر هجرة** . أحارب لا لانقذه ، **بل لأنقذ سيادتي فيه وعليه**. الشعب قناع لي ، لباس ، سلاح . يتغير لون القناع ، يتمزق الثوب، يتكسر السلاح : كذلك الشعب . يهمني أن أبقى متسلحا ، مقنعا ، لابسا بشكل أو آخر .

أنا قيمة ثابتة والشعب قيمة متحولة . أنا الاصل وهو الظل . ألذلك اتأرجح بين قطبين : ملك وشحاذ ، طاغية وسجين ، نبي ودجال ؟ أنا فوق الانسان ودونه في آن . العالم ، لذلك ، فوق طاقتي ودونها في آن . كأنني أحيا خارج العالم .



أنا ، طارح هذه الاسئلة ، هو **الانسان العربي** ، العائش اليوم ، في هذا النصف الثاني من القرن العشرين . بهذه الاسئلة (يمكن طرح أسئلة كثيرة غيرها) أحاول أن أعيد النظر : فيّ ، في هذا الانسان ، قبل اعادة النظر في الحياة العربية . فليست المسألة أن تتغير هذه الحياة أي المجتمع ومؤسساته ، بقدر ما هي أن يتغير الانسان العربي: من هنا وحسب ، تبدأ أهمية العلم والتقنية وتغيير الحياة العربية .

اننا نعيش النتائج الفاجعة لانجرافنا ، طيلة السنوات الخمسين الاخيرة ، وراء التغيرات من خارج ، واهمال الانسان من داخل . فالحياة العربية تنقل ، على نحو سريع ، الاشكال المدنية ، الاوروبية والاميركية ، وتمارس وسائل العلم التطبيقية صناعة وزراعة وعيشا يوميا . لكن الانسان باق لم يتغير . يبدو ، في تزاحم تلك الوسائل وبالشكل عن الجوهر . شخصيته من داخل ما تزال كما كانت منذ

وبالشكل عن الجوهر . شخصيته من داخل ماتازل كما كانت منذ خمسة عشر قرنا . كأنه أثر تاريخي من القرن الخامس ، بلبس شكل الانسان ، يأكل ، ينام ، يتحرك ، بمعجزة ما ، في القرن العشرين .

يستخدم الثياب التى يخلعها العالم في مسيرته الابداعية — ثياب العرق والتعب والكشوف والتغيير . ويظن العربي اذ يستخدم هذه الثياب ، أنه يتساوى مع العالم المبدع . ولئن أتاحت له أن يجتاز ما بينهما من مسافة الشكل فانها لا تتيح له اجتياز مسافة الجوهر — مسافة الحضارة .

هكذا لا يبدو العربي غريبا عن نفسه وحسب ، وانما يبدو الى ذلك غريبا عن العالم . أنه وجود مؤجل . وفيما هو يستمر ، ناقلا مقلدا ، يبدو غصنا مصطنعا في شجرة الحضارة المعاصرة ... بثمار مصطنعة يؤتى بها من هنا وهناك وتلصق عليه . ويراد لها ، في أحيان كثيرة ، التصديق بأنها طبيعية تتدلى من غصن طبيعي . ان بين العربي كانسان ، والعربي كحياة يومية ، مسافة طويلة ، يملؤها الفراغ والتمزق والتفتت . ان العربي المعاصر يحيا في كيانين : **ذاته المغرقة في السلفية** ، وحياته المتهالكة على أشكال المدنية الحديثة .

يدرس الفيزياء والكيمياء والذرة والبيولوجيا والرياضيات ، لكن معنى هذه الدراسة لا يتجاوز كتابه ورأسه وذاكرته . يبقى في أعماقه ، في جوهر حضوره الانساني في معزل عن هذه العلوم ، من حيث أنها كشوف ومبادىء وقوانين تعيد خلق الحياة والعالم .

انه يتبنى التقدم نظريا ، ويحيا عمليا في الاطار السلفي التقليدي .
انه يقدس الحرية بشفتيه ، وحسب . يساري بفكره وفي الظروف العادية . لكنه في الظروف المصيرية الحاسمة ، وأحيانا في الظروف العادية نفسها يميني بسلوكه وحياته . يريد أن يصنع التاريخ فيما يهرب منه . يود أن يحارب فيما يسعى للتخلص من الحرب . انه في

آن قائد وتابع ، صياد وفريسة ، شجاع وجبان ، شيوعي وبورجوازي ، شرقي وغربي . انه جهاز استيعاب . ينقل العالم دون أن يحوله أو يصهره في ذاته . الثقافة بالنسبة اليه كسب يحفظه في وعاء الذاكرة ، لا معرفة تتداخل في كيانه وحياته . ليس حضوره في الزمان تآلفا وتركيبا ، وانما هو حضور فردي ، منعزل ، كالمسمار والحصاة . كأنه ليس موجودا الا على مستوى الحس والشيء .

***

الانسان العربي الثوري يخسر الواقع ، فيما يزداد تشبثا بالنظرية . يهمل الانسان ويتمسك بالعقيدة . يحتقر المواطن ويمجد المرتزق : ان ثمة مشكلة حقيقية يواجهها الثوري العربي قد لا يكون لها مثيل في تاريخ الانسان : لم تعد المسألة أن يقنع المواطن بعقيدة أو نظام أو مبدأ . المسألة اليوم هي أن يقنع المواطن بأن له وطنا .

هذا العربي الثوري ينتقد ، يهدف ، يدين ، يحكم باسم الثورة لكنه فيما ينشط ، يمارس سلطانه على الكلمات ، لا على الواقع . **يغير تشكيلة الكلمات في النطق ، في الجملة ، فيخيل اليه أنه يغير تشكيلة الحياة .**

***

والانسان العربي **المفكر** ، شاعرا ورساما وموسيقيا وفيلسوفا وكاتبا ومربيا ، خلق في السنوات العشرين الاخيرة حياة بابلية بامتياز . جعل من أجيالنا الات استذلها لنير التقليد الغربي ، أو لنير التقليد الرجعي ، أو لنير الجهالة . ساعد سلبا أو إيجابا ، بالصمت أو بالكلام ، على أن يكون الشعب وثرواته وتراثه في خدمة الحاكم ونظامه . شارك في جعل الحزب أعلى من الوطن والشعب ، والعقيدة أسمى من الحقيقة والانسان . حول المدارس الى خلايا ببغاوات تزدرد وتصوت

وثمومىء . حول الجامعات الى مصاهر تقلب الاميين وانصاف الاميين الى عباقرة وقادة شعوب . جعل من الكتاب جثة ومن الكلمة مومياء.

التسويغ ، الصمت ، العزلة ، الاستسلام لعصا الحاكم ، ــ هذه مظاهر يحفل بها الفكر العربي المعاصر . وهي تتضمن تواطؤا على الحقيقة والفكر والحرية ، أو مشاركة في التواطؤ أو تغاضيا عنه . قلما وقف ، طبلة السنوات العشرين الاخيرة ، تمردا على طاغية ، أو انتصارا لمضطهد أو مسجون او محروم . حتى الانتصار للحرية كحرية ، للعدالة كعدالة ، للحقيقة كحقيقة ، لم يكن يجمع بين ممثليه . كانوا دون مستوى العدالة والحقيقة والحرية . كانوا ينخرون الانسان نفسه والشعب نفسه والوطن نفسه ، فيما ينخرون شجرة الحرية .

★★★

هذا الشبح الذي أسميه الفكر العربي المعاصر ، اتهمه ، وأنا جزء منه ، بانه **عاجز جاهل** . لا يعرف أحدا . لا العربي ولا غير العربي . لا يقدر أن يطال أحدا . لا العربي ولا غير العربي . أتهمه أنه **تابع ومسحوق** .

ثمة مفكرون لا يتجاسرون على الجهر بايمانهم ، لا يتجاسرون على التلفظ بالحقيقة والشهادة للحق . ثمة مفكرون أصغر من كبر الاعتراف بالخطأ حين يخطئون ومن تغيير آرائهم وأفكارهم حين تثبت لهم الحياة والتجربة بطلانها . ثمة مفكرون يؤثرون أن يملكوا دكانا على أن يملكوا مكتبة . ثمة مفكرون يدعمون الطاغية الذي يضطهد مفكرين آخرين . ثمة مفكرون يتكدسون كالهشيم . ثمة مفكرون موتى وهم يتحركون : ضيقون ، منغلقون . **المصلحة عندهم قبل الحقيقة ، والسلامة قبل الحرية** .

الفكر هو الكلمة ــ الفعل ، وهو كذلك أن تكون الكلمة ــ الفعل في البدء . الى أن يولد الفكر حقا ، ويولد من يفكر حقا ، ستبقى الحياة

العربية تبدو كتلا ضخمة من أجساد تتحرك ، تتقدم ، تتأخر ، تصطرع ، تتجمع ... لكنها تبقى في **نظام التكتيل لا نظام التكوين ، في نظام الموتي ، لا نظام الاحياء .**

وسيبقى المفكرون قطعا من الخشب اليابس في نهر التاريخ . تتكوم في المنعطفات وعلى الضفاف . هي في النهر وخارج النهر . هي على الشاطىء وفي اللجة . لكنها ليست الماء في أي حال . وليست المصب ولا النبع .

***

والانسان العربي **السياسي** ؟ لقد بذر في السنوات الخمسين الاخيرة ثروات تكفي لأن تمحو من البلاد العربية الامية والمرض ، وتفتح الطرق الحديثة ، وتؤسس الجامعات والمعاهد التقنية ، وتنشىء مشاريع الانتاج والعمل والتصنيع ، وتجعل من كل قرية نواة تقدم ، ومن كل بيت حصنا علميا .

ان من يريد أن يحكم عليه بصدق لا يستطيع الا أن يصرخ في وجهه : أيها السيد ، انك تفش نفسك ، وتفش بلادك ، وتفش فيها الانسان ، وتفش الارض .

ولا يستطيع ، من ثم ، الا أن يقول له : لقد ضيعت ، أيها السيد ، خلال ذلك ، زمن الفرد العربي . جمدته في مستنقعات القرون الوسطى وما قبلها ، وأقمت سدا بينه وبين الحضارة ، بينه وبين شمس المستقبل . ولئن كان ما يزال يتململ وينبض ، في رماده ، بشكل معجز ، فلأنه ، في أساسه ، خميرة قد يندر مثيلها !

ثم يقول له : أيها السيد ، لن نسمح لك بعد اليوم أن تفسد هذه الخميرة .

ذلك ما ينبغي على المفكر العربي أن يوقن به ، ويعلنه ، ويرهن به وجوده . لكن هذا ليس هينا . لقد **تحالف رجل السياسة مع رجل المال لابادة الفكر** ، ولتحويل المفكر الى موظف . وأصبح المفكر يعيش ، بشكل أو آخر ، تحت رحمة رجل السياسة أو رجل المال . وشيئا فشيئا أخذ يتنازل عن دوره في البحث عن الحقيقة ، واعادة النظر ، وقول الحق ، والتمسك المطلق بالحرية ، ويتبنى منطقهما في البحث عن المفيد المناسب ، وتسويغ كل شيء بحجة الظرف والحالة ، والتغاضي عن الظلم وتجاهل الحق بحجة الهدوء والاستقرار ، والتنازل أخيرا عن الحرية ، لأن الحرية في أوضاع فاسدة تبدو ، بالطبع ، فوضى وتهديما وتخريبا ، ويبدو جميع من يمارسونها أو يدعون اليها عناصر هدامة ، مخربة .

هكذا تسقط الحياة العربية ومقوماتها وطاقاتها أسيرة في **أيدي ذوي السلطة ، من رجال السياسة والمال** . أما الفكر فيصبح **دمية** . ويصبح رجال الفكر آلات تقوم بوظائفها في المجتمع الذي تبنيه السياسة والمال . وأما السياسة ، فلا تعود وسيلة ، وانما تصبح الغاية المطلقة : تصبح ، جوهريا ، السيطرة والحكم . هكذا تنحرف وتنحط . لا تعود حلبة تتنافس فيها رؤى البناء والنهوض والعمل لمستقبل انساني أفضل ، وانما تصبح حلبة مغامرات . ولا يعود هناك ما يمنع من أن يصبح الامي مشترعا والجبان قائدا ، والجاهل الغبي راسما طريق المستقبل .

ماذا يعني ذلك بالنسبة الى المفكر العربي الذي يريد أن يبقى مفكرا ؟ يعني أن عليه أن يقوم بثورة تعيد للفكر دوره وللمفكر مكانته ومهمته ، فتقلب الاسس التي تقوم عليها الحياة العربية اليوم . ومن الاعمال المباشرة لهذه الثورة أن يقف المفكر العربي ، بروح الرجولة والحقيقة ، **فلا يترك للسياسة — هذا الجزء — أن تصبح الكل** ، وان تلتهم كل ما يحول بينها وبين أن تصبح الكل . ان مهمته الاولية الملحة

هي أن يجعل من السياسة وسيلة لا غايــة : هي أن يخضعها للفكر وسلطانه ، أعني الفكر النقي المتجوهر في أتون الالتزام بقضية الانسان .
(فالسياسة العظيمة هي الفكر العظيم . **ويستحيل أن يكون السياسي عظيما اذا لم يكن مفكرا عظيما .**)

هناك امارات ثلاث تشهد لتغير الانسان العربي : **الحرية ، الخلق ــ الفعل ، خرق العادة** . هذه الامارات هي ، في الوقت نفسه ، ممارسات ومعانيات داخل الانسان في أعماقه ، وخارجه في الحيــاة والواقــع والمجتمع . ثم انها وحدة متكاملة . وهو لا يتغير الا بقدر ما يعانيها ويمارسها ويحياها ويسلك بمقتضاها .

١ ــ ليبدأ ، اذن ، المفكر العربي ، بأن يسترد جوهره الذي سلبته اياه السياسة : **الحرية** . كل ما يقوم به ، اذا لم ينطلق من الحرية ، لا يكون الا شكلا من أشكال الوظيفة ــ العبودية . ان غياب الحرية يجعل الحياة نسيجا هائلا من الكذب والنفاق . وحيث يسود الكذب والنفاق ، لا يعود الانسان الا قناعا . **ان عالم الاقنعة هو عالمنا اليوم** . ان ثمة جسورا منسوفة بين المفكر العربي ونفسه ، بينه وبين الحقيقة ، بينه وبين الحرية : فليبدأ ببناء هذه الجسور . وبقدر ما يصمد في هذا البناء ستتفتح الحياة العربية وتنمو في اتجاه أصيل ، جذري ، خلاق .
وعليه ، فيما هو يبني ، أن يدرك ان ما حوله يناهضه ، انه بادىء من لا شيء ، ان حياته نفسها قد تكون بعض التضحيات التي يقدمها .

ان عليه أن يبدأ فيكون رائدا لا تابعا . ان عليه أن **يشهد** للحقيقة والحرية حتى **الاستشهاد** .

الحرية التي أعنيها ليست حرية وحيدة الطرف ، حريتي انــا وحدي ، أو حريته هو وحده ، وحسب . انها ، كذلك ، **حرية الآخر الذي يخالفني أو يناقضني** .

الحياة ؟ **ليس لي حياة ان لم يكن لي ما يناقضها** . أرفضها حين تصير سكة عمومية . حين تكون خيطا واحدا بلون واحد ، صوتا واحدا بنبرة واحدة . **ارفض الحياة ان لم يكن فيها ما يعارضني وينهض في وجهي ، ويثيرني ، ويكتشفني ، ويستحثني** . ارفض الحياة المستنقع ، الحياة الزريبة ، الحياة القطيع . **أرفض الحياة ان لم تكن سنفونية اصوات تصل بين الاطراف ، تجمع بين الشيء ونقيضه ، وبين النقيض وما يتجاوزه** .

النقيض يحييني : يتركني في يقظة دائمة ، يدل على أخطائي ، يدفعني لكي أكون أكثر كمالا ، لكي أتجاوز نفسي . انه ضوئي الآخر ..

حين يجابهني الفكر الضعيف يزداد يقيني بفكرى القوى ، وحين يتصدى لي الفكر القوي أكتشف مقدار عجزي وأعمل على أن أكون ذا فكر أقوى .

وحين ينهض شخص يعارض اتجاهي وموقفي ، وأفكاري ، أعرف كم أنا راسخ ، وأعرف بالتالي مقدار ما ينبغي علي فعله لكي أكون أكثر رسوخا ..

ومثل هذا الشخص أبحث عنه ، وأدافع عن وجوده ، لأنه جزء من وجودي أنا ، ولأنني بغيره ناقص الوجود . اننا حين نقبل ، لحظة واحدة ، أن يكون هناك شخص واحد لا يحيا الحرية ، وحين لا نثور في وجه من يضيق أفق الحرية ، أيا كانت الحجة والمناسبة واللحظة ، وحين نغفل لحظة واحدة عن حراسة الحرية ... حينذاك تصبح الحياة صحراء للشوك والقش واليباس والموت ، ونصبح نحن انفسنا أول من ييبس ويموت .

لكن ، ألا نسكت جميعنا ، كل يوم ، على انتهاك الحرية ؟ الا يشارك كل منا ، كل يوم ، في خنق الحرية ؟ السنا جميعا نخدم ، الى حد ،

ملكاً واحداً هو العبودية .. العبودية لشيء ما ، لمصلحة ما ، لفكرة ما ، لتاريخ ما ، لرأي ما ، لموقف ما ... الا يثبت كل منا ، كل يوم ، انه ليس في مستوى الحرية ؟

ثمة أيد سحرية تتسلل بيننا وبين ثيابنا ، تحملنا وتمضي بنا أنى شاءت . ثمة رياح خفيفة تعيش معنا ، في مكاتبنا ، تحت الوسائد ، وبين الكتب ، وفي الابواب والنوافذ ، وفي الطرق والمقاهي ، ولا نعرف متى تتحرك وتهيج وتبعثر كل شيء . ثمة طوفان دائم التدرج في مختبر المفاجآت ، دائم الاستعداد لكي يشب ويهب ويتخرج . ثمة من يدفعنا خارج بيوتنا ، ومن يحاصرنا ويفرض علينا أن نعيش في مملكة أشباح وظلال .

من يقول اننا نتحرك فوق أرض صلبة ؟ نحن في سفينة . ما تحت أقدامنا لجة ، وما حولنا صخور وراءها صخور . الارض لنا ، لكنها لغيرنا . وهي تزلج تحت أقدامنا وتنزلق وتهوي .

***

هكذا نحيا كتلة بشرية بلا شكل ، سديما انسانيا أصم ، والعلاقة التي يقيمها أحدنا مع الآخر ، لا تنظمها الحرية بل العبودية . فأنا لا أقيم علاقة مع الآخر لكي أحرره ، بل لكي أستعبده . ونحن لا نعبر عن أنفسنا وحياتنا الا بالمقننات والمحرمات والمقدسات . **نخاف من تفردنا ، من فرادتنا ، من وحدانيتنا** . كل منا ، هو كذلك ، سديم بلا شكل ، وانسان بلا شكل لا يقدر ان يعرف شيئا خارج ذاته ، ولهذا يحيا بعادة التكرار . يتكرر ويكرر حياته والتكرار ليس حياة .

« لو ان هناك في المدينة حرا واحدا لما تهدمت المدينة » ، هذه صرخة قديمة : هذه صرخة جديدة . فالحرية كالحياة حضور دائم — ولا تغيب الحرية الا حين تكون الحياة غائبة .

ألسنا اذن ، ونحن نساوم على الحرية ، قابلين طوعا واختيارا ، بأن ينغلق علينا العالم ، ويأتي من يساوم على وجودنا ، ومن يحتقر هذا الوجود ، ويرفضه ، ويقتله ؟

ألسنا ، اذ نقبل تجزيء الحرية وتفتيتها ، نمهد الطريق لمن يجزىء وجودنا ويفتتــه ؟

★★★

كأننا لا نحيا حياة ، بل **نحيا موتا يوميا أخرس** .

كأننا لم نعد نستطيع أن نميز بين من يسرقنا ومن يحرسنا ، أو بين الخيانة والامانة ، فللسارق سحر يظهر فيه بطلا منقذا ، وللخائن سحر يظهر فيه قائدا عظيما ، وللامين سحر يظهره لصا ، وللحر سحر يظهره عبدا مأجورا .

كأننا لم نعد نستطيع أن نفرق بين من يدافع عن الحرية ومن يهاجمها ، بين من يطلقها ومن يخنقها ، بين من يمجدها ومن يسخر منها ، بين من يرفعها منارة وراية ومن يدوسها بقدميه .

كل شيء يختل ويتشوش . كل شيء يسمح لنا بالتساؤل : **هــل الموت عندنا هو ، حقا ، موت ؟ هل الحياة عندنا هي حقا حياة ؟**

ولا عودة الى الصحة الا بالبدء من الحرية ، حيث يبدأ كل شيء .

★★★

٢ ــ الامارة الثانية هي **الخالق ــ الفعل** ، هي **التغيير** .

أكثر من أي وقت مضى ، يجابه المفكر العربي سؤالا في مستــوى مصيره . ما هو دوره في احداث التغير العربي وقضاياه وآلامــه ؟ هل

يبقى بعيدا . ينسحب فيسكن في « فراغ » العزلة ، أم يتعالى فيسكن في « فراغ » المستقبل ؟ ام انه ينخرط في التاريخ ويقوده ويغيره ؟

هذه الاسئلة قديمة . لكنها ، اليوم تشحن حياتنا وتصرخ في وجوهنا وتنزل في ضمائرنا مثقلة بالعالم والتاريخ ، بمعنى جديد اخـر . ذلك أن التغير الجاري يؤكد لنا يوما بعد يوم أن قضية الصراع الذي يخوضه العربي تتجاوز الاطار السياسي القومي الى ما هو أبعد وأعمق ـ الى الانسان ذاته في حقيقته الكيانية الاخيرة . فهي أوسع من أن ننظـر اليها من خارج ، على سطح التاريخ . ولئن كان السياسيون ينظرون ويعملون من هذه الناحية السياسية القومية ، فان على المفكرين دورا اخر هو الكشف عن الدلائل والمعاني الحضارية .

لكننا لا نستطيع ان نعيد خلق العالم ، ان نقود التاريخ مـا لـم نعشه لحظة بلحظة . بل اننا لا نستطيع أن نكون احرارا ، الا بدءا من الانخراط في حركة التاريخ .

كاتب يتشرنق لا يمكن ان يكون حرا . وان ظن انه حر ، فحريته هذه ليست من فعله ، بل من عطالته . ليست مجبولة بنبضه ، بشهيقه وزفيره . وانما هي خرقة مزركشة . انها حرية اللافعل .

الذين يرتضون هذه الحرية يعيشون « مصنوعين » « مجروفين » في حرية الورقة التي تدحرجها الريح ، والعمود الذي ينغرس في اليباس والحصاة المطروحة في استرخاء ابدي . فحين « ينسحب » الكاتـب من حركة التاريخ ينسحب من ذاته : يعيش في جلدته بين ثيابه والغبار .

اليوم يتاح للخلاقين العرب أن يعيشوا حياة رؤياوية خارقة . كل شيء حولهم يزلزل حواسهم ، ويشنج العالم في أعماقهم ، ويؤكد على الفعل . ثمة كهرباء روحية يندر مثيلها ، تسري في حياتهـم . ثمـة أسباب يندر مثيلها ، تقودهم الى أن يعيشوا مغامرة الابداع الحقيقية:

الوحدة بين الفكر والعالم . ان الثورة ، على المستوى السياسي والقومي يجب ان تتبطنها وتقودها الثورة على مستوى الابداع والفكر .

الخلاق يقود الفعل . المشاركة في الفعل طاقة عادية . القيادة طاقة غير عادية . **كل خلاق قائد ـ طاقة غير عادية** . ان جوهر الفن الانساني ، الانساني حقا ، هو تخليص الانسان من آلية الزمن والموت . اعني ، بعبارة ثانية ، هو الانخراط في التاريخ . التاريخ فعل الانسان والزمن قوة غفل . الذين يرفضون التاريخ ، يسقطون في الزمن ـ هاوية الغفل واللاشيء .

اليوم اكثر من أي وقت مضى ، يدعونا التاريخ . الفن ذاته ليس ، اليوم ، علم الجمال الشكلي ، بل هو علم الدلالة ـ دلالة التاريخ والمجتمع والحقيقة والكون . وفي مجتمع بلا دلالة ، لا يمكن ان يحيا الفرد الا حياة بلا دلالة .

***

٣ ـ **الامارة الثالثة هي خرق العادة** . هذه ، بخاصة ، ميزة المبدع : ميزة الشاعر ، بالمعنى الواسع الشامل . فالشعر هو ، جوهريا خرق العادة .

فلنخرق العادة ، نحن الشعراء ، في هذا الوقت

وقت العربي المحروم المظلوم المضطهد المستعمر .

وقت الوقوف على عتبة كوكب اخر

وقت الحرية التي تتحول الى سجن

والسجن الذي يصير حياة ،

ولنعلن تغيير الانسان العربي ، ولنعلن الشعر .

ا — كل ابداع مخاطرة . كل ابداع حرب . والمبدع محارب : يحارب الآخر ، والمؤسسات والجمود ، ونفسه ، وبقدر ما يجرؤ ، ويقتحم ، يدخل في الخطر ، يدخل في منطقة الابداع .

غير أن الابداع الحقيقي هو المغامرة في العالمين الداخلي والخارجي. فهذان العالمان وحدة لا تتجزأ . بل اننا ، اليوم ، نستشعر الحاجة أكثر من أي وقت مضى الى المغامرة في العالم الخارجي واقتحامه . فهو حولنا ، بنوع خاص عالم جمود وطغيان واستعمار واستغلال وحيلولة دون الحرية والكرامة ، ودون الانسان في تحقيق انسانيته . نحن في حاجة ملحة الى أن نحارب هذا العالم وان نفضح وحشيته وشراسته وقبحه وحيوانيته .

كيف يستطيع الفنان أن يرضى عن مثل هذا العالم ؟ كيف يرضى بأن يتوظف عنده مهرجا ينشده ويطربه ؟ كيف يستطيع أن يسد اذنيه دون صرخات العذاب والجوع ؟ ان يزين القصور وينسى الانقاض والسجون ؟ ان الخيانة الكبرى لقضية الانسان لا تتمثل في الطاغية أو المستعمر ، أكثر مما تتمثل في الفنان الذي يسكت على الطاغية المستعمر أو يهادنه ، أو يعيش في الريش والحرير حيث لا وجود لغير المعذبين ، ولغير العذاب والفقر والعبودية .

مثل هذا العالم سجن . ومهمة الفنان الاولى هي ان يقرض جدرانه

ب — « في البدء كان الكلمة » : **في البدء كان الشعر . الشعر يتقدم الفعل (العمل) . الشعر البرق وما يأتي بعده الفعل** . لكنهما معا وجها العالم .

ولان الشعر بداية ، يجب أن نبدأ اولا **بقتل الشعر — النبي الدجال** الشعر الذي يصف ، الشعر الذي يصنع ويصوغ ويلعب . شعر السرد والتعليم والتخليق والتسييس والتثقيف والتفسير والتحليل والتمذهب

والترسل ، ـ ذاكرين انه لن يكون الشاعر العربي شاعر النصف الثاني من القرن العشرين ما لم يكن ، في الوقت ذاته ، على طريقته وبحسب استعداده ، متدينا ، ملحدا ، سياسيا ، عالما ، فيلسوفا ، قائدا ، نبيا ـ ما لم يكن **كونيا** .

يبدأ بقتل النبي الدجال من أجل ان يقوم الشعر ـ البداية ،

شعر الحضور الخلاق المغير ،

الشعر الذي **يتقدم سير الانسان** ،

الشعر الذي **يفجر الفعل ـ يكون فعلا** .

***

ج ـ هذا الشعر ـ البداية لا يخلقه غير الشاعر ـ البداية : الشاعر الذي يكون ، في حدسه وحساسيته ورؤياه ، **انسانا جديدا** .

ومن هو الانسان العربي الجديد ؟ هو الحر ، **الخلاق** ، **الفاعل** ، **خارق العادة** : يتجاوز الماضي ، ويعانق الحاضر فيما يقف على عتبة المستقبل . خارق العادة ثائر ، بالطبيعة . الشاعر ثائر بالطبيعة . فليس شاعرا من ليس ثائرا . **لا الثورة ـ النظام** ، التي تأسر الواقع وتحكمه ، بل **الثورة ـ الرؤيا** التي تحرك الواقع وتغيره . ثم **تعود فتحرك ما حركته . وتغير ما غيرته ، ابديا ، بحيث يصبح الشعر عملا اخر والعمل شعرا اخر** .

وكما أن الشاعر والثائر واحد ، كذلك الشعر والثورة واحد . **الثورة فعل برؤيا ، والشعر رؤيا بفعل . معا يوقظان الحاضر ويقودانه الى عناق ما يأتي** .



د ــ ما يأتي ، أي ما يتطلع اليه الشاعر هو انسانية عالمية ، مبدعة حرة . هو الانسان الذي يعيد ابتكار كل شيء فيما يمد جذوره في الاتي والاتي لا نهائي **فليس شاعرا من ليس لانهائيا** .

وفي هذه البقعة العربية كثير مما يغذي فينا هذه اللانهائية . فهي في الاصل ، ارض ولادة ونبوة ، يتحدث ابناؤها مع الله وجها لوجه . فالانسان فيها ، مسكون فطريا بما وراءها ، بالغيب . المعلوم عنده عتبة لغير المعلوم . والنهاية مدخل الى اللانهاية . انه **بطبيعته مرشوق** نحو الابعد الاكثر غيبا ، مشدود الى الجانب الخفي الاخر من هذا العالم . فهو يؤمن ، بالفطرة ، ان حياته الجارية ليست الا جزءا باهتا يسيرا من الحياة

بهذا تتم الوحدة بين الواقع والممكن ، الزمني وما فوق الزمني ، الشيء والخيال ، وبهذا يتم تخطي الثنائيات نحو تركيب وجودي اخر تتوحد فيه حيوية الاشراق أو المعرفة ، بحيوية الابداع أو العمل

***

هـ ــ ليس شاعرا ، اذن ، من لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه الشعري . فكما ينسلخ الشاعر من نفسه ، لكي يجد نفسه ، كذلك يهيىء للعالم أن ينسلخ من نفسه ، لكي يجد نفسه . فالعالم جسد الشاعر . لا يستطيع الا أن يحركه ، الا أن يغيره . وحين لا يفعل يكون ميتا : (فليس شاعرا عربيا من لا يكون ثائرا ــ منغرسا في حياته العربية من أجل أن يغيرها ، أن يتخطى اشكالها الهرمة ، ويخلق لها اشكالا جديدة) .

كل شيء في الحياة العربية للموت والقيامة : البيت ، العائلة ، المدرسة ، الكنيسة ، الكتاب ، الحب ، الحرية ، العدالة ، الانسان ، الشعر ، الله ...

ليس شاعرا من لا يعلن هذا الموت ، مبشرا بالقيامة .

لكن يبدو أن حياتنا هي من العفن والتحجر بحيث أنها لا تستحق نعمة الموت . كأنها لم تعرف الحياة . وكيف يموت من لا يحيا ، أو كيف يحيا من لا يموت ؟

وكان مرض حياتنا الاعظم هو في انها لا تريد أن تموت ، بل تريد أن تبقى متأرجحة في هـذه اللحظة الواقفـة بين الحياة والموت . **فليست الحياة عندنا حياة ولا موتا ، بل عادة** . والعادة تتحول الى مملكة . ولهذه المملكة قوانين ومقاييس ، والزام وجزاء . فيها يلتغي العمق والبعد ، وتنفتح هوة بين النفس والجسد ، الباطن والظاهر ، الانسان والانسان ، الانسان والغيب .

ويتحجر ، معا ، الانسان والله .

لننظر ، مثلا الى تراثنا بما فيه من قيم دينية وغير دينية . نحن في الواقع بعيدون عنه ، فكرا وتطبيقا . كأننا اذن غير مؤمنين بـه . مع ذلك ، لا نفكر الا به وفيه . نفكر به وفيـه كما لو أننا نريد أن نحافظ عليه الى الابد . ثم اننا نعيش حياتنا اليومية كما لو أننا نمقته ونريد أن يزول الى الابد . انه طريق تجاوزناها ، لكننا نسير عليها باستمرار .

ليس شاعرا في حياتنا من لا يعمل على موت حياتنا هذه : من أجل أن تحيا . ليس شاعرا من لا يموت ، هو كذلك ، من أجـل ان يحيا ، فيخلـق ، ويهيىء لنا السكنى في مملكـة الانبثاق والاشـراق ، حيث نتحرك ، ووجهنا الى الغيب ، في مد اشعاع وتوتر .



الشعر العربي بامتياز هو ، اليوم ، **شعر التوتر الخارق بين الأطراف** . ففي هذا التوتر علامة الاستقصاء الأغنى والأقصى . وفيه دعوة الى ان **يكون الشعر تجربة كلية تتعانق فيها الشهادة بالموت والشهادة بالنطق : تجربة تتخطى تناقضات الفكر والحياة معا ، وتكون بشارة خلاص من الوضع الانساني الميت ، بشارة بنهاية الانسان القديم من أجل ولادة انسان جديد آخر ، يكون الطبيعة وما وراءها ، الحضور والغيب في آن .**

ادونيس

الصدر : مجلة الآداب ، بيروت س ١٥ ع ٧ و ٨ تموز - آب ١٩٦٧ .

- ٢ -

بيـــان

شريف الراس

هذه « القصائد » أول أشعاري ، وأظن أنها آخرها أيضاً . وقـد وضعت كلمة « القصائد » بين هلالين لانني لا أعرف ان كانت شعرا أم لا . فانا لم أستطع يوما أن احفظ قصيدة ، أو أن احتفظ في ذهني بجدول للبحور والاوزان والتفعيلات ، رغم ان ذلك كان مفروضا علينا بتشديد مدرسي صارم . كما انني لم أقصر في تتبع الدراسات الادبية التي تحاول أن تعرفنا بالشعر ، فبذلت وقتا وصرفت جهـدا دون طائل . كانت الدراسات الكلاسيكية واضحة ولكنهـا غير مقنعة الى حدود الايمان ، وكانت الدراسات الحديثة لا واضحة ولا مقنعة واكثرها بهلواني . غير انني من تجربتي الشخصية وصلت الى نتيجة واحدة ، هي ان « الشعر هو كلام يهزك بعنف » يصعقك ويرميك بحالة من المتعة المعجونة بالالم تشبه تماما حالتك عندما ترى امرأة خارقـة الجمال وتشتهيها وأنت تشعر بأنك لن تصل اليها ، فتظل عدة أيام ، نخاع عظمك يهتز نشوة وألما لرؤيتها .

ذلك ما حدث لي عندما وقعت صدفة على قصيدة قديمة لشاعر نجدي جرح في احـدى حروب الفتوحات الاسلامية بعيدا عن وطنه ، وأحس بدنو الموت منه فرثى نفسه بلسان حصانه . اظن أن اسمه كان « ذا الرمة » . اما القصيدة فقـد حاولت مخلصا ان احفظهـا لكنني فشلت . واعتقد ان مطلعها هو : **« بكى صاحبي لما رأى الدرب ... »**

وقد اكون مخطئا . غير انني لا ازال احتفظ بالنشوة المذهلة التي هزتني بعنف خارق عندما قرأت تلك القصيدة . واندفعت يومذاك الى الرفاق اقرعهم قائلا : ايكون عندنا في الشعر العربي هذه الوجدانية الخارقة ونحن لا ندري ؟.. وكم كان عجبي كبيرا عندما وجدتهم جميعا يعرفون تلك تلك القصيدة ، واكثرهم يحفظها ويتلوها عليك بكل دقة وامانة واخلاص ، ومع ذلك فهم ليسوا شعراء ، اليوم .

أما أنا فلم أحفظ ، عمري ، سوى قصيدة قديمة واحدة ، ومقطعا من قصيدة معاصرة . أما القديمة فهي قصيدة ابي فراس « أقول وقد ناحت بقربي حمامة » . ويبدو انني حفظتها لقصرها ، ولانني اتصلت بها بالطريق البصري : فقد اوحت لي ان ارسم السجين والحمامة ، وكانت تلك اول صورة ارسمها في حياتي . لذلك طربت لها كثيرا .

اما المقطع الوحيد من الشعر المعاصر الذي حفظته فهو لصديقي يوسف الخطيب الذي يقول :

ايها اللاجىء انتفض ، انا انت

انا للذبح أولا ثم انت

نحن كبشان للفدى فانتفض

نحن للموت ، للردى ، انتفض

واذا انت لم تثر فاندثر

خذ بكفيك خنجرا وانتحر

واعتقد انني حفظتها بسبب ما فيها من « عناد » أو لانه لا يصح لصديق ان لا يحفظ « عينة » من شعر صديقه . خصوصا اذا كان صديقه شاعرا .

واذا عدنا الى مسألة الهزة الوجدانية الصميمة في الشعر الذي هو شعر ، وارتضينا تعريف الشعر بأنه « الكلام الذي يهز بعنف » فاننا نخلص من مشاكل عديدة ، ونتيح للانسان القارىء ان يكون صادقا مع نفسه فلا يخاف ان يحس بنشوة شعرية مشروعة من قراءة قصيدة قديمة ، أو زجلية عامية ، او آيات من كتاب مقدس ، أو شعر حديث . فأنا مثلا لا أخجل من الاعتراف بأنني امتلكت النشوة الشعرية عارمة ذات مرة عندما قرأ علينا أستاذنا في الجامعة قصيدة لشاعر فرنسي — أظن ان اسمه فرلين — عن جندي قتل ولم يبق منه سوى خوذته الحديدية المثقوبة مرمية وسط اعشاب ارض بعيدة عن وطنه . كان القاء الاستاذ رائعا وكانت القصيدة وجدانية ناعمة احببتها وتلمظت نشوة بما فيها من شاعرية ، رغم انني كنت ولا ازال لا افهم من اللغة الفرنسية الا ما يفهمه المبتدئون . ذلك اننا ، حتى في الجامعة ، كنا نشك بمدى اخلاص المواطن للقومية العربية طردا مع مدى اجادته لغة أجنبية.

اما الشعر العربي الحديث ، الذي لم يستقر عندنا على تسمية نهائية بعد، فتصوري عنه لا يرضي الا قضاة اليمن الذين لا يكون القاضي منهم قاضيا الا بعد ان يكتب كذا الف بيت من الشعر على وزن :

الا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الاندرينا

فقد مر علي حين من الدهر كنت اتصور فيه ان الشعر الحديث هو الشعر الذي لا وزن فيه ، ولا قافية ، ولا معنى . وانه ان كان موزونا او مفهوما او واضحا فهو ليس بشعر ولا بحديث .

ولكنني حيال اصرار شعرائنا على متابعة انتاج هذا النوع من الشعر ، ألزمت نفسي بالبحث ، في جدية اشد ، عن حقيقته . فوجدت ان اكثر من تسع وتسعين بالمائة من هذا الشعر الحديث انما هو لعب ودجل وبهلوانيات وفوضى ، وان ثمة واحدا بالمائة من هؤلاء الشعراء — على الاكثر — اناس صادقون ، شعراء حقيقيون ، — شهداء — يريدون

ان يقولوا شيئا هو الشعر الخالص الصادق الذي يهز بعنف ، ويريدون ان يقولوه بأسلوب جديد ، ولكننا لم نهتز لما قالوه « بعنف » ، اما لانهم لم يبلغوا مستوى الكمال الفني في النطق الشعري ، واما لان مراكز التأثر والاهتزاز في نفوسنا ــ نحن فصيلة القراء ــ بطيئة الاستجابة ، وانها بحاجة لتمرين لبق وتزويد بالثقافة والمعرفة على نطاق واسع جدا .

وقد تظل هذه المقدمة ناقصة ان لم اضف اليها **ملاحظتين :**

الاولى : انني لا استطيع ان اتصور الشاعر الحديث الا مخلوقا كليلا ، عليلا ، اصفر الوجه بسبب فقر الدم الناتج عن سوء التغذية ، متهدل الكتفين ، رخو الحنك ، مثلث الوجه ، ومن ذقنه تتدلى لحية صغيرة ، وهو بشكل عام يشبه ثعلبا جائعا مذعورا يهرب فاشلا من قن دجاج بعد ان فاجأته عصا البستاني .

وهذه الصورة التي استحكمت في اذهان الجماهير تتنافى تماما مع صورة « المتنبي » الفحل ، البطل ، الشاعر .. من هنا فان الشاعر الحديث لا يصلح في حالة العرب الراهنة ، ليكون نبي شعب .

بل ومن الصعب جدا ازالة آثار عدم الثقة بين الشاعر الحديث والجماهير بعد ان سيطرت على الاذهان صورة الوهن الجنسي لدى هذا الشاعر . يؤيدنا في ما نذهب اليه بهذا الصدد النتيجة الفاشلة التي منيت بها المحاولة الجريئة التي قام بها نخبة من هؤلاء الشعراء ، قبل عدة أشهر ، عندما نشروا صورهم في احدى المجلات النسائية ، وقد تعمد كل منهم ان تكون صورته على نحو يذكرنا بحطابي الغابات في القصص الفرنسية ، حتى يوحوا لنا بالرجولة والفحولة . وعندما عجز واحد منهم ، لشدة هزاله ، عن اتخاذ الوضع التصويري الملائم ، لم يجد بدا من ان يدعم صورته الاهرقلية بتصريح يعلن فيه انه اقوى رجل في الجمهورية ، اي في العالم .

والمؤلم في الأمر انهم جميعـا ، رغم كونهم شعراء ، نسوا أن صورة الشاعر تتكـون لدى القارىء . من خـلال اشعاره لابناء علـى شكله الفيزيولوجي . لذلك ضاعت محاولتهم عبثا ولا تزال صورتهم في الاذهان كما وصفت . فنرجو لفت الانتباه لذلك .

اما الملاحظة الثانية : فهي حول ادعاء الشعراء الحديثين بأن القصيدة القديمة ليست عملا فنيا متكاملا ، وليس فيها وحدة عضوية ، اذ بمكنك اسقاط ما تشاء من ابياتها ، او تغيير مواقع تلك الابيات ، وتظل القصيدة قصيدة ، وان القصيدة الحديثة ، على العكس ، عمـل فني متكامل ، تتجلى فيه وحدة عضوية ، ولا يمكن حذف او تغيير كلمة او عبارة فيه .

فنحن نسلم الى حد كبير بصحة هذا القول ، غير اننا نلفت الانتباه الى واقعة أليمة تنسفه من أساسه . وهي انك تستطيع أن تقرأ القصيدة الحديثة من آخرها لأولها ، مثلما تقرأها من أولها لآخرها ، دون أن يتغير عليك شيء ، وتظل القصيدة قصيدة . بل انك قد تقرأها من مطلعها حتى نهايتها فلا تفهمها او لا تعجبك صورهـا او لا يروق لك ترنيمها ، اذن جرب ان تقرأها بالمقلوب ، اي ابدأ بالنهاية ، فستجد ان فهمها قد سهل عليـك ، وتكتشف جـدة وحسما في الصـور ، وتحس بتآلف مـع ترنيم مبتكر .

فهل يصح للكائن المتعضي ان يعيش بالمقلوب ؟

انا لا امزح ، وانما انبه ـ بكل جدية واخلاص ـ لخطر شديد أرجو للشعراء الحديثين ان يوفقوا لتداركه .

هذا كل ما وددت قوله في هذا البيان .

وبه ينتهي هذا الكتاب .

المصدر : شريف الراس ، للضاحكين فقط ، دار الاتحاد ـ بيروت ١٩٦٨ .

- ٣ -

البيـان الشـعري

١٩٦٩

تبدأ القصيدة تعاملها من خلال افتراض جوهري ذي أهمية خاصة هو أن العالم ناقص وكذلك الموجودات والأشياء . وما دام كل شيء في حالة حركة مستمرة نحو الولادة والموت فان من المستحيل البحث عن حقيقة ثابتة ضمن الزمان والمكان . وفي ظل هذه الرؤيا تصبح أفعالنا سعياًنحو المطلق الذي لا يمكن الوصول اليه إلا بالسقوط في فخ الموت من أجل ايقاف الحركة الناقصة المتقدمة نحو حركة أكثر امتلاء والتي تعتبر خالقة الثقافة والبؤس والأحلام والمنازعات والحرية .

إن الوجود الذي يرفض الحركة ويكف عن ممارسة الأفعال هو الوجود النقي المتألق داخل ما هو نهائي . غير أن مأساة الانسان وكل الموجودات الكونية هي أن الانحراف نحو المطلق لا يتم إلا عبر انحراف حياتي نحو انهاء نقص الحياة .

ولكن هل الموت خلاص ، لا نعتقد ذلك . إن الموت نهاية أفعالنا وهو ما يجعل منا تاريخاً غير قابل التغير والتبدل .

واذا كانت بهجة الوجود الانساني في ممارسة الأفعال عبر صبواتنا الى الحقيقة النهائية فان الموت يعني نهايـة هـذه البهجة والكف عن كل صبوة ممكنة .

إنّ منطقة الشعر غير محدودة بسياج الحياة أو الموت . صحيح أن الشاعر يواجه الموت داخل فضاء الحياة إلا أن وعيه ليس براغماتياً أو أرثوذوكسياً للعالم الذي يتعامل معه . منطقة الشعر صحراء غير مرئية من قبل الآخرين . وعظمة الشاعر تكمن في تدرته على الايغال داخل هذه الصحراء الممتدة بين قطبي الحياة والموت ، بين ما هو فان وغير فان ، والقصيدة الجديدة هي التي تحدق عبر الوجود الفاني الى حلم الوجود الأخير . إنها لست تعاملاً مع ما هو وجود يومي أو لحظي من جهة أو وجود نهائي مطلق من جهة اخرى ، بقدر ما هي تساؤلات وجودية غير أنانية أمام وهم الانشاء المطلق للعالم .

سئل ياجنيافالكيا ، الحكيم الهندي : من يكون فوق الفضاء وتحت الأرض ، بين السماء والأرض ، ذاك الذي يسميه الناس — الماضي والحاضر والمستقبل — علام يرتكز هذا أو يتقوس وينثني ؟

قال : إنه ينثني على الفراغ ويلتحم به .

— : وعلام ينثني الفراغ ويستند ؟

قال : ذاك ما يسميه البراهمي اللا فاني ، الذي لا داخل له ولا خارج . اللا فاني هو الرائي الذي لا يرى ، السامع الذي لا يسمع . المفكر الذي لا يعقل ، الفاهم الذي لا يفهم .

إنّ هذه الحكمة الهندية تضيء صحراء الشعر الذي يجعل الأزمنة تنثني على الفراغ الذي ينتهي بدوره هو الآخر على الغرفة التي لا داخل لها ولا خارج . في هذه الغرفة يقف الشاعر الذي يتحدث بلغة غامضة غير مفهومة عن الذي يسكن في كل الأشياء ومع ذلك هو غير تلك الأشياء عن الذي لا تعرفه كل الأشياء والذي يكون جسده كل الأشياء . هذا الوعي الدياالكتيكي — الوجودي للشعر ليس صوفية جديدة إذ انه يسقط من وعي الشاعر كل امكانات الخلاص الميتافيزيقي إلا أنه في

الوقت ذاته يضع الانسان أمام اكثر حقائق الحياة قسوة : كشف مأساة الوجود في عالم يكتنفه مليون سر . ترى لماذا كتب على القصيدة أن توجد في صحراء الأزمة ؟ أن تكون أشعة تخترق ظلمة الجسد والأشياء والكون والتاريخ مع اكتساب القدرة على اضاءة مناطق جديدة عند كل قراءة ؟ الا يحق للقصيدة أن تتعامل مع المسائل اليومية للإنسان ؟ ولماذا نحن نكتب الشعر ؟

حدائق الأفكار

إن أي شخص يراقب علاقات التأليف اللغوي يمكن أن يكتشف بكل سهولة حقيقة أن المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره أداة ايصال وتفاهم بين الناس . إنه لغة الاتفاقات المسبقة التي تسمو حتى على الاعتبارات الطبقية . وعلى الرغم من أن عالم اللغة عالم مجرد يتعامل مع المعطيات والصور الكلية الموجودة في الذهن عن الأشياء فان الناس لايجدون حراجة في ادارة عالمهم الذين يعيشون فيه عن طريق اللغة . ولكن هذا لايعني اطلاقاً أن الناس يتفاهمون فيما بينهم بصورة كاملة وعميقة عن طريق اللغة إذ تظل اللغة عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة فاذا قلت مثلاً : انني جائع أو جريح فان المعنى يمكن أن يدرك بالنسبة للقارىء اوالمستمع عبر حالة جوع مرّ بها أو جرح أصيب به وهي حالة شخصية أدت الى تكوين رؤيا كلية ثابتة للشيء أو الحالة . وعي المستمع دائماً وعي شخصي للكلمات ، اكتسبه عن طريق التجربة أو الرؤية أو التصور . إن كل كلمة تمتلك أبعاداً شخصية تحدد معناها . فعندما يتحدث شخص ما عن حبه لامرأة ما أفهم هذا الحب عن طريق حبي الشخصي لفتاتي . ولهذا تظل انطباعاتنا عن الكلمة متباينة ذات جذور شخصية . واللغة في أفضل حالات ايصالها تعتمد على حركة الذهن والذاكرة . وليس غريباً أن يخفق الذهن في لحظة معينة من التوصل الى صياغة لغوية جيدة لمسألة ما ، على الرغم من أن وعي المسألة حسياً قد يكون متكاملاً عند المتحدث .

هذه النظرة الى اللغة النثرية تظهر لنا حقيقة أن عجز التفاهم الدقيق يمتد حتى إلى أكثر الأمور يومية . وإذا أدركنا أن المنطق الشعري هو غير المنطق النثري فلن يكون من الصعب تأكيد حقيقة أن الشعر ليس لغة للايصال اليومي بين المجموعات البشرية . فإذ يسعى النثر بجهد نحو مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ماهو يومي إلى ماهو غير يومي ، ماهو مكشوف إلى ماهو غير مكشوف ، إلى الحقيقة التي تقف وراء عذاب الجسد والبهجة التي لاندرك في النهر ، والسر الذي يكمن وراء نزهة الانسان داخل هذا الكوكب الذي ليس سوى ذرة رمل في صحراء الكون .

ليس من الشعر في شيء أن نتسكع داخل حدائق الأفكار المستهلكة أو التي تم التوصل إلى قناعة اجتماعية معينة ازاءها . فالشاعر (السياسي) الجيد ليس ذلك الشاعر الذي يكتب بيانات سياسية تتضمن هجوماً على الأعداء من جهة وتمجيداً للذين يقاتلون من أجل انتصار العقيدة أو الفكرة من جهة أخرى . ذلك لان التأثير العاطفي الذي يمارسه الشعر لا يمكن أن يخدم المنازعات اليومية ذات الصفة العقلية : إنه سقوط في الجزئي الذي لايكون قادراً على امتلاك الحقيقة التي تسع من كل الأشياء مجتمعة وفي كل الازمنة لانه مقيد بفترة معينة ولأنه يصب في نهر آناني .

الشاعر الجيد حتى عندما يكون سياسياً يحاول النظر الى الأشياء ، كما لو أنه يراها لأول مرة ، وكما لو أنها من صنع يديه في الوقت ذاته . وفي مواجهة العالم الذي يتطلع إليه بنظرات محرقة يحاول تجاوز انتمائه السياسي المرحلي الى انتماء أوسع ، الى الأجيال كلها . إن الشاعر ينتمي الى حلم البشرية العام الذي لا يمكن أن يتحقق في أي زمن ، ويصبح مستقبلياً على الدوام بحكم تطلعاته غير النهائية . والشاعر الذي جعل من نفسه جاسوس البشرية الذي يعرف وحده السر الذي يجهله الآخرون يسعى لتجاوز كل ثنائيات الأرض والمنازعات اليومية من أجل أن يكون شاهداً لحركة التاريخ والعالم . لقد كتب دانتي عن ناس

يعرفهم ، يكرههم ، يحبهم إلا أنه أخرجهم عبر رؤياه التسمولية الى خارج نماذجهم الشخصية ، متجاوزاً حدود جلودهم الى الهواء الذي يغمر سطح هذا العالم .

في « كتاب الأبطال » قصيدة لبابلو أرماندو فيرنانديز ، وهو شاعر من كوبا الجديدة عن إحدى بطلات الثورة الكوبية . تقول القصيدة :

إذ تتكلم باسمها موحدة
كل الأسماء القديمة للنساء
تكبر في شفتيها وحنجرتها ،
منادية إياها باسماء الماضي .
هي ماتزال حجارة حية
تشير الى أسفل طرق الأرض والماء
هي لنا أخت كبرى وشابة .
أيام تمر ولا تجيء ، انها ليست من السماء
ولا من الأرض أيضاً ، تملك عينين
قديمتين بمعرفة العالم كاسمها .
لو انها عرفت فرحة عظمى
لدعتها باسمائها القديمة .

هذه القصيدة البسيطة المتألقة التي جعلت من نفسها لا مجرد تكريس وتمجيد لهايدا سانتا ماريا ، أفلحت في أن تتحول الى قصيدة حب موجهة لكل أم وأخت وحبيبة ومناضلة . وعبر توحيد سانتا ماريا بكبرياء الأرض الكوبية وكل نساء الماضي واحتراقها في المستقبل حيث لاتجيء أسقط الشاعر كل الأشكال اليومية للنظرة السياسية واللغة المباشرة والدعائية ، والوعي الزائف .

منطقــة الشــعر

لا يوجد قانون في العالم كله يحرم الشاعر من استغلال علاقاتــه اليومية الانسانية ، بل على العكس من ذلك يأخذ الشاعر كل مادة شعره من العالم ، ولكن عالم الشاعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية فحسب وانما هو (العالم المرئي + العالم اللامرئى + العالم الشخصي + الأجيال والأزمنة) . عالم الشاعر وفق هذه الرؤيا عالم مصاغ صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة ويهدمها في لحظة واحدة أيضا . والشاعر لا يتعامل مع العلائق اليومية السائدة لغرض تأكيد هذه العلائق (انها مؤكدة أصلا ضمن ما هــو جزئي) ولكن من أجل اخترافها الى العلائق غير المدركة والتي تجعل مما هو يومي وجزئي مجرد وهم مضلل في ضوء الحقيقة الكلية للكون والوجود والموت . ان الشاعر نبى صعب الفهم ، غير مهادن ، يطرح داخل حفلة الحياة أسئلة في منتهى الخطورة ، قد لا تكون مجدية بالمعيار البراغماتي ولكنها تنبهنا الى أنفسنا والى أزمة حضور مثل هذه الحفلة . والشاعر لا يتحدث الينا عن حقائق مقررة مسبقا ، ولكن عن حقائق موجودة في داخلنا دون امتلاك القدرة علىالامساك بها . الشعر سعي لانها نقص العالم عن طريق التوجه اليه على طائرة الحلم .

إنّ ولوج منطقة الشعر أشبه ما يكون بولوج مدينة اسطوريــة مسحورة غامضة . كل شيء يكتسب براءته خارج المعرفة المسبقة مع وعي وجود قوة حلمية تسيطر على المدينة المقيدة الى الابد .

والشاعر الذي يقتحم بوابة هذه المدينة لا يمكن أن يدخلها كمقاتل أرضي يسعى لانقاذ المدينــة من سيطرة الساحر المختفي وراء ستارة قوتــه ، وانما كضيف مبهور واقــع هو الآخر في أسر ســحر البراءة ، والحقيقة التي تغير الوان الأشياء ، تصلبها في الزمان ، توقف الزمــان وتمزج الحلم بالواقع ، المثال بالديالكتيك ، الحياة بالموت .

انتا لا نكتب الشعر لأنـه يمثل نوعا من الخلاص بالنسبة لنـا ، فالخلاص الحقيقي غير ممكن وكل بحث عن الخلاص ليس اكثر من بحث ميتافيزيقي فارغ . اننا نكتب الشعر من خلال صبوة الروح للتماس مع الحقيقية التي تعذب كياننا ، وتبدل لون دمائنا . في الشعر نحاول منح أجسادنا الكثافة واكتشاف طرق اخرى تقودنا الى الله . إن ممر الشعر الى الحقيقية ليس ممر الكيمياء او الفيزياء أو الرياضيات أو الفلسفة . انـه ممر يوجد بسبب ظـلال كل هذه الأشياء مجتمعة . في ممر الشعر تتوحد كل الأشياء والأفكار والهموم والتطلعات في جوهر واحـد يشكل مـادة الشـعر .

صناعـة الحـلم

ورغم أن عالم الشعر هو عالم واحد إلا أن ثمة سماءين لهذا العالم هما سماء الواقع وسماء الحلم . فالشاعر كائن يخلق عوالمه من اشياء الواقع ، وهي مصدر بهجته وانبهاراته واحزانه ، فالأشجار والأرض والصحراء والنهر والبحر والليل والنهار في نظر هذا الكائن الذي يمتهن كتابة الشعر بساطه السحري الى عالم الحلم لخاص به . في القصيدة تفقد هذه الأشياء جوهرها الواقعي وتتحول الى مجرد رموز واشارات مضيئة في أفق مدفون داخل ليل الراحلة . إن ما هو واقعي مهم جدا باعتباره المصدر الذي يشع ، لا باعتباره النهاية المقررة . إن معامـلة الواقعي كمصدر مشع تعني أن ما هو واقعي هو الذي يعمل على صياغة طيور الأحلال . واذا كان فرويد يفصل بين ما هو واقع وبين ما هو حـلم ويعتبر تداخلهما حالة مرضية، يرى الشاعر انه لا يوجد سوى عالم واحد هو عالم الواقع ـ الحلم ، أو الحلم ـ الواقع . إن فرويد يتحدث افضل من غيره عن الوجود الثنائي للشخص في العالم ، فحيث يمارس جسدي بهجة التماس مع الاشياء (الموقف الخارجي) يمارس راسي بهجة الايغال في عالم الافكار (الموقف الداخلي) انني اذ أسير في الشارع تكون رجلاي فوق الاسفلت ونظراتي مصوبة الى فتاة تقود سيارة ، غير أن أفكاري قد

تكون في مكان آخر ، في غرفة ما ، في جثة ملقاة فوق الماء ، في عيون امرأة ما . ترى أين انا في الحقيقة ؟ بقدر ما يكون الخارج صلدا في كل شيء ، ذا علاقات عبودية يكون الداخل حرا ونقيا ومتحركا . وعندما يتحول الداخل الى ملجأ للهروب من بطش الخارج يعتبر الشخص مريضا . إن صناعة الحلم في الحالات الانسانية الطبيعية تعتبر مصيفا للجسد والفكر معا . وعندما تتحول هذه الصناعة الى شركة واسعة احتكارية تسيطر على كل شيء يقع الشخص في انفصام حاد بين ما هو خارجي وبين ما هو داخلي . وحتى مثل هذه الحالة المرضية يمكن أن تكون مفيدة بالنسبة للشاعر والفنان اذا كان يمتلك قدرا كافيا من العبقرية يجعله لا ينسى قضيته الأولى كشـــاعر وفنان . لقـــد كان فان كـــوخ كذلك في أواخر أيام حياتـــه .

الحلـــم الشعري ليس حلم الهلوســـة على الرغـــم من أنه يتضمن الهلوسة احيانا ، ولكنه حلم الكائن الذي يغامر نحو الحقيقة، ويطير مبتهجا فوق الأشياء ، داخل الأشياء خارج الأشياء من اجل اكتشاف البهجة والحزن ، من أجل تأكيد نفسه في عالم صعب ذي مناخ غير مؤكد . واذا كان الحلم الشعري مادة كل قصيدة تكتب فان الوصول الى هذا الحلم عبر اختراق الواقع اليومي ليس سهلا على الاطلاق ، اذ أن الوصول الى مثل هذا الحلم يقتضي أن يكون كل شيء في الكون (التاريخ والسياسة والعلوم والفلسفات والموت والوجود والمستقبل) موجوا في الذهن كجوهر متحد عند كتابة اية قصيدة . الشاعر العظيم هو الذي يرتفع الى السماء حيث يرى كل شيء : الأرض والبحار والناس والأشجار . . . الخ . ولكن هذه الأشياء تصبح صغيرة ومتلاشية كلما أوغل الشاعر في الصعود . إنه يكتشف عظمة الأشياء من جهة وضآلتها من جهة اخرى عبر هـــذا الطيران الأصيل نحو الحقيقة . إن الشاعر الذي يدرك عظمة الأشياء فقط ، الشاعر الذي يعيش في العالم بين الأشياء لا يمكن أن يصبح راوية الحقيقة كما أن الشاعر الذي لا يعيش في العالم والذي لا يعرف عظمة الأشياء لا يمكن أن يكون شاعرا عظيما . الشاعر هو الذي يعرف كل

شيء ولا يعرف ، هو الذي يقول ولا يقول ، هو الذي لا يكون في العـالم رغم انه موجود فيه ،هو الذي يكشف لنا اكثر الحقائق قوة دون أن يكون متأكدا منها .

كيف يمكن اكتشاف مثل هذا العالم ؟ ان بلوغ مثل هذا العالم ليس سهلا على الاطلاق حيث لا توجد خارطة انسانية مقنعة وسط الصحراء . وعلى انرغم من أن بعض الدراسات الطبية تؤكد أن الحالة الصحية لعقل الشاعر تلعب دورا هاما في صياغة العالم الشعر ، فان الحالات المرضية كالعصاب والانفصام والشيزوفرينيا والزهري المزمن يمكن أن تساعد على خلق أحلام غاية في الغرابة ، مهلوسة ، متضاربة ، مضيئة ومعتمة الا أنها بدون وعي لجوهر الحركة العامة لكل الأشياء تصبح مجرد أحلام في رأس فوضوي ، وبالتالي مجرد احلام مسطحة لوعي مسطح .

طرق الوصـول الى الحـلم

اذا كانت أحلام المرضى بدون اضاءة وعي حاد للعالم تعتبر مسطحة فان احلام الشعراء الميتافيزيقيين تذوب هي الأخرى خارج الأشياء . إن الوعي التأملي عنصر أساسي في الشعر ولكن لا من خلال نسيان كثافة الوجود وبهجة الأشياء والأسئلة الوجودية وانما من خلال ربط ما هو شيء بما هو فكرة . والوعي التأملي الميتافيزيقي الذي يتوصل الى قناعة تقول أن الحقيقة وجود فكري مطلق خارج حركة الأشياء ، شيء معلق في الهواء يسقط هو الآخر في فخ الخديعة . إن أية قناعة نهائية تطرح حلولا نهائية للازمة ستجعل من الشعر طبلا صوفيا ذلك لأن التأمل الوحيـد الممكن هو التحديق بعيون بريئة وواعية جدا في الوقت ذاته عند الطيران نحو الحقيقة ، والتأمل الحلمي الذي يجعل من الشاعر ملكا عرشـه الكون . إن أية طيبوبة غير كافية اذ يجب على الشاعر عند الغيبوبة أن يحمل معه كاميرة تلفزيونية مسجلة . وعند العودة لا بد من عملية مونتاج كاملة لا من أجل الوضوح والوصول الى قيمة فنية عالية وانما من أجـل

اعداد الشريط لمرضه على شـشة الوعي . كما ان الغيبوبة الميتافيزيقية التي تقدم لنا أحلاما ميتافيزيقية غير كافية ذلك لانها تطرح بعدا واحدا للعالم قد يصبح من خـلال البحث عن الراحـة السهلة بعد الخـلاص عنـد الشاعر .

الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول الوصول الى الحقيقة ، بطريقته الخاصة مع الاحتفاظ باحترام خاص لكل الطرق التى تساعده عـلى الوصول الا انه عبر اختراق هذه العوالم المتناقضة يجب الا يسقط في اسرها .... ذلك لأن مهنة الشعر ترفض ية عبودية مقننة . التـاعر وحش يقف ضد كل شيء ويهدم حتى نفسه عندما يجد ذلك ضروريا .

حلم القصيدة في كل العصور هو حلم التجاوز وترسيخ دين جديدلا يفرض تعاليم جديدة وانما يجعلنا نعرف انفسنا والعالم الذي نعيش فيه.

وإذا كان الشاعر يعاني على الدوام من قيد الأخلاق الخارجية فإن جزءاً هاماً من حياته يجب أن يكرس لاكتشاف الطرق المؤدية الى الحلم الذي يتضمن رؤى خالقة للحياة . إن حكماء الماضي حاولوا أن يقربونا من هذا العالم ، غير أن حياتنا اليومية كانت تنسينا على الدوام ما قدموه لنا من حكمة . وإذا كان لابد من إيجاد مفاتيح لمغاليق هذا العالم ، فان المفتاح الأول الى الحلم هو دحر سيطرة العقل الواعي وتخديره بعد اكتشاف بؤس المنطق الرياضي . كان حكماء العصور السابقة يلجأون إلى العزلة لمعرفة حقائق ماوراء الأشياء لأن العزلة والتركيز في الفراغ يوقعان العقل الواعي في شرك الخوف الذي هو بداية السلم الـى الحقيقة . وعن طريق هذا الخوف الكوني تبدأ الأسئلة الخطيرة : لماذا أنا هنا ؟ ماهو العالم ؟ كيف بدأ ؟ كيف ينتهي ؟ وهل يجب أن أموت ؟ إذن لماذا جئت إلى هذا العالم ؟ وإذ تنتهي مرحلة الأسئلة تبدأ مرحلة الشك في كل ماهو موجود في العالم ، وعندما ينتهي ليل الشك يخرق نهار

الحقيقة : رؤى خاصة عن العالم والوجود . لقد عاش هذه التجربة ابرز حالمي الأرض : كونفوشيوس وزرادشت وبوذا .

ثمة تجربة اخرى قديمة للذهاب إلى الحلم هي تجربة الصوفي أو الدرويش أو الانسان البدائي الذي ينهك وجوده المادي عبر حركات عنيفة ورتيبة مع تركيز فكري تام في الفراغ . وأحياناً يتخطى الحلم التكوين المادي للجسد بحيث يصبح الجسد ذاته جزءاً من رؤى الحلم . إن امثال هؤلاء الناس يمتلكون تركيزاً روحياً قوياً إلا انه ليس من الضروري أن يكونوا مبدعين لأنهم يفتقدون طاقة الخلق وصياغة عالم جديد من رؤاهم .

إن اكثر الطرق شيوعياً في الوصول الى الحلم هو طريق المخدرات لأن معظم الناس الذين يقفون عاجزين امام يؤس الأرض يلجأون الى الحشيشة أو الأفيون . وطبيعي أن رحلة الأفيون الحلمية توجد عجزاً كاملاً إزاء رحلة الحياة . إن شعراء من امثال كورسو وكينيربرغ وفيرلنكيتي يتناولون باستمرار مخدرات من نمط L. S. D أو الماريوانا تقربهم من الله عبر اختراق درجات العقل المختلفة . قد تكون لمثل هذه التجارب العصرية اهمية خاصة بالنسبة لشعراء يحاولون اغراق أنفسهم في عوالم هستيرية ، مجنونة وفانتازية ، إلا أن الشاعر الحقيقي الذي يريد أن يصبح صوت كل الأجيال هو الذي يتجنب كل مايمكن أن يبعده عن العالم الذاهب إليه . إنه لايخاف العوالم الهستيرية أو الفانتازية ، وليس ضدها على الاطلاق بيد انه لا يمكن ان يجعل منها قضيته .

ثمة طريقة أخرى للوصول الى الوعي الحلمي وهي الكتابة عندما يكون المرء على مقربة من النعاس . (أن تكتب وانت بين النوم واليقظة) سلم آخر الى التفكير الحلمي بعد كف العقل الواعي عن المماحكة ورضاه بالهزيمة . وتحول هذه الحالة الى حالة يمكن استحداثها عن طريق تجارب مستمرة .

من الممكن الاستفادة من كل هذه الوسائل تجريبيا ، ثم نبدءا بعد السيطرة على الحالة والقدرة على استحضارها عن طريق الوعي المحض، وتدريب الروح على امتلاك القوة التي تستطيع تجاوز المدرج الأول للوعي الى المدرج الثاني والثالث والرابع والخامس ... الخ ، حتى يصبح الشاعر في أعلى مدارج الادراك وهو مدرج « النظر الى كل شيء عبر تركيز كل الكون والتأريخ والوجود فيه » . وعندما يكون في امكان شاعر ما أن يقف هناك ويتحدث فانه لن يكون مفهوما من قبل الآخرين ، ولكن ضوءه سيكون كافيا لانارة داخلنا على الدوام .

وعندما تبلغ القصيدة أعلى سماء للحلم تكون موجودة في كل الأشياء ؛ في البحر والصخرة ، في الرجل والأمكنة ، في الحب والعذاب .

ان الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول فهم العالم ، لا اللعب في داخله ذلك لأنه معرض أن يتحول هو الآخر الى لعبة ، وهذه مأساة معظم شعرائنا الشبان ، الفارغين ، الممثلين الأدعياء والهزليين الذين يتوهمون أن لاعب كرة القدم يمكن أن يحصل على اعجاب المتفرجين عن طريق بعض الحركات الشكلية التي لا تعني شيئاً بالنسبة للعبة . وعندما تكون رؤى الشاعر معلقة بالحقيقة لا تهمه لعبة الارض ، لا تهمه الاشكال والأسماء ويحتقر كل ما يمكن أن يبعده عن ساحل الاخلاص مع نفسه ، ومع العالم الذي يعيش في داخله .

الحلم سماء مشرقة في القصيدة ولكنه لا يمكن ان يكون سماء لأولئك الذين يعجزون عن الصعود اليها .. عبر وعي العالم الواقعي في ضوء العلائق التي توحد كل شيء . وحتى بالنسبة للحلم لا يمكن اعتباره عالماً منفصماً حيث نور الخارج يضيء غرفة الداخل ، كما أن نور الداخل يضيء غرفة الخارج ، فالداخل يشكل رموزه من الخارج ، ومنه يأخذ معانيه وأفكاره وهمومه غير أنه يتشكل ويتعاطف بطريقة خاصة به .

الموقف السياسي والرؤيا الشعرية

اذا كان الحلم جواد الشاعر الى العوالم غير المرئية فانه في الوقت ذاته صوت الرفض والتحدي للبؤس الذي يغمر العالم . انه صوت الشاعر الذي يحتج ضد كل ما هو بربري ومعاد وخالق للعذاب . ورغم أن الشاعر صوت كل الأجيال والعالم فانه في الوقت ذاته صوت عصره وأمته وشعبه أيضاً في صوته الخاص . ولكن مهمته ليست فوتوغرافية اذ انه يحاول تعيين تطلعات انسانية كاملة عبر الحركة التاريخية للعصر والأمة . وهو عندما يغني جمال العصر وقوة الامة ، يحاول ادانة البؤس والضعف ، عبر تجاوز جثث الأفكار والاحلام المنتهية الى مستقبل أفضل يعيش داخل رؤاه . ان الشاعر لا يمكن الا أن يكون مع المستقبل لا لأنه كائن يتجاوز حتى نفسه وإنما لأنه هادم جبار أيضاً . انه عبر الموقف الكلي الذى كونه عن العالم والكون والوجود ، وعبر طيرانه نحو الحقيقة لا يمكن أن يقف الى جانب الأفكار المتخلفة . ان مداره هو مدار التطلع الانساني نحو وجود اكثر امتلاء ومستقبل أكثر اضاءة . ورغم أن الرؤيا الشعرية تختلف عن الرؤيا السياسية الا أن الرؤيا الشعرية تكون في النهاية اكثر ثورية . فالموقف السياسي الذي قد يكون يوميا ومرحليا يطرح معطيات محدودة . اما الموقف الشعري فهو الموقف الناسف لكل ما هو مزيف وغير حقيقي ومعاد لحرية الانسان ، ومغامرة نحو المستقبل ، عبر تجاوز العالم برمته الى عالم افضل . ان مهمة القصيدة لا يمكن أن تغلق داخل ما هو جزئي ويومي سواء كان سياسياً أو غير سياسي ، ذلك لأن القصيدة مساهمة كاملة في خلق مناخ الثورة النهائي . فالشاعر في ضوء مثل هذه الرؤيا محرض على الثورة والتمرد ومقاتل يحدق بعيني نسر الى المستقبل الذي لا يراه الآخرون . ان اية رحلة نحو الحقيقة هي رحلة نحو مزيد من الفهم والوعي للتأريخ والانسان والعالم . انها رحلة نحوكل يوم لم يأت بعد والذي يعني مزيداً من المعطيات الجديدة .

ولذلك فان الشاعر الحقيقي هو مع المستقبل دائما ، اي انه ثائر تقدمي يخوض حروباً مستمرة ضد انغلاقات المجتمع : ضد العبودية ، ضد الاستغلال ، ضد البيروقراطية . ان الشاعر الذي يرتبط بالمستقبل والحلم والحقيقة يتخذ موقفاً عسكريا من أمراض عصره . فهو لا يدين فقط وانما يكتب قصائده بدمه ايضا عندما تقتضي الضرورة وعندما يكتشف ان موته أكثر أهمية في رحلته الانسانية نحو الحقيقة . لقد فعل ذلك بايرون ومن بعده لوركا .

التزام الشاعر حتى عندما يكون منتميا يجب أن يكون التزاما مخلصاً ونظيفاً ينبع من نقاء الداخل حيث تتوحد كل هموم الانسانية والوجود ، التزاماً يرفض أن يحول نفسه الى بوق أو كاتب تقارير ذات بعد أناني ومكشوف . ثمة شعراء (تجاريون) حاولوا الصعود على اكتاف الالتزام السياسي ولكن أمثال هؤلاء ليسوا شعراء حقيقيين لأن الشاعر الحقيقي يرفض أن يجعل من حب الآخرين معبرا لتأكيد انانيته الأرضية . لقد كان الشعراء في الماضي يسيرون في ركاب الملوك ويمجدون حروبهم التافهة كما لو أنهم كل شيء في العالم . أما الشاعر الجديد الذي يواجه كل بؤس فلا يمكن له الا ان يكتب من داخل الجحيم حيث يخوض حرب الحرية حتى النهاية . الشاعر الذي يلتزم الحقيقة يقاتل من أجل الحقيقة لا من أجل اغراق ذاته في انانيات المجد والشهرة وانما لاكتشاف وحدة كل الأشياء دفعة واحدة . الشاعر الذي يلتزم التاريخ يقاتل من اجل مستقبل التأريخ . انه مع ضحايا التاريخ بقدر ما هو مع حركة التاريخ . الشاعر الذي يكون مع الانسان يهدم كل ما يهدم مستقبل الانسان ، يهدم كل العلاقات التي تشكل بؤسه . وحتى الشاعر الذي يحاول أن يكون صوت فئة ما ، يجب أن يعبر عن الحلم غير المتحقق للفئة ، عن المسعى النهائي ، عن الكل الانساني الذي تذوب في داخله الفئة وتعمل من أجله ، مع امتلاك القدرة والشجاعة على تجاوز ما هو يومي الى العصر ، وما هو عصري الى كل العصور ، وما هو جزئي الى الكل ، وما هو واقع الى الحلم ، وما هو نسبي الى المطلق .

ضوء الحقيقة يأتي من الشاعر

ان الشعر يرفض الايغال داخل وهم الحياة ، يرفض أن يجعلنا جزءاً مشتركاً في طقوس هذه الحفلة غير المؤكدة . ان الوفاً من شعراء العالم الذين واجهوا وهم الحياة غرقوا في بحره . الا أن الشاعر ذا الوعي الأصيل والعميق لتقضيته لا يمكن أن يخون نفســه كشاعر ، لأن أفضـل ما يمكن أن يقوم بـه هو جعلنـا اكثر قرباً من أنفسنا للوقوف خارج الوهم ومعاناته دون أن نكون قادرين على الخلاص من هـذا الشرك الا عن طريق الوعي . ومهما كان موقف الشاعر فانـه يصبح شاعراً رديئاً عندما يسهم في اغراقنا داخـل الوهـم من خلال اعطـاء معنى اجتماعي مغلق للانسان .

مما لا ريب فيـه أن الشاعر هو القصيدة التي يكتبهـا ، ومن غير الممكن كتابة قصيدة ذات موقف مغاير لوعي الشاعر . الوعـي المسطح والسهل للعالم يوجد قصائد مسطحة وسهلة ، أما الوعي الذي يخترق في كل شيء فيوجد قصائد ذات وعي اعمق للانسان . وبصورة عامـة يولد العقل الشكلي قصائد شكلية . وفي المطاف الاخير لا يمكن اعتبار الشاعر مجرد مكتشف لقارات معادية وحليفة وانما خالق لعوالم جديدة يتعاطف معها أن يموت فيها . هناك فقط يمكن للشاعر أن يضطجع بهدوء وسلام وبهجة بعيداً عن عالم المؤمرات والقتل . لا بدمن ادراك حقيقة أن ضوء الحقيقة يأتي الينا من الشاعر اكثر مما يأتينا من القصبدة حيث القصيدة تضاف الى الشاعر دائماً .

قوانين القصيدة

القصيدة الجيدة هي القصيدة التي تكتشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون ، حيث لا توجد قوانين مقررة مسبقاً على الاطلاق الا في حدود العلاقات الاجتماعية ، وفي ضوء هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون هناك قصائد ذات قوانين موحـدة الا إذا كانت قصائد غارقة داخل

ما هو جزئي ، وبصورة عامة تكتسب القصيدة أهميتها من حرية تعاملها مع العالم وبدون ذلك تصبح مجرد تابع ذليل للقصائد المكتوبة قبلها . القصيدة الحقيقية لا توجد في الوزن أو القافية أو التحرر منهما . انها توجد حيث ترف أجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة دون أي سقوط في عبوديات شكلية معينة مهما كانت هذه العبوديات . ولذلك فان الشاعر هو أكثر الناس بحثاً عن طرق الحقيقة الالف ، أكثرهم شوقاً للرحلة داخل طائرات وقاطرات وعربات الشعر الى الحقيقة التي توجد في كل شيء . وحيث يكون وعي الشاعر لاشكلياً يكون بناء القصيدة ديالكتيكيا ، غير مقيدة بالوزن أو القافية أو الموسيقى أو الحذلقات اللغوية بالضرورة قد تكون الموسيقى الاوركسترالية ، قد تكون الموسيقى الرتيبة ، قد تكون القافية الموحدة ، قد تكون القافية المختلفة اساسية بالنسبة لبعض القصائد التي تكتسب قوة حركتها من هذه الأشكال الا أنها لا يمكن أن تكون قانوناً عاماً لكل قصائد العالم . فالشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء. حتى من اللغة لتصبح القصيدة لوحة أو صورة فوتوغرافية ، أو مجرد رموز ومعادلات ، او اي شيء آخر وبصورة عامة بدأ الشعر في السنوات الأخيرة يميل الى الاتحاد مع الفنون الأخرى : الرواية والرسم والقصة القصيرة والنحت . وليس غريبا أن يوسع دائرة الاتحاد مع الفنون الأخرى في السنوات القادمة .

العودة الى الماضي والذهاب الى المستقبل

ان النظرة المتفتحة ، الأخوية والخالية من العقد الى القصيدة ضرورية جدا لان القصيدة الجيدة لا يمكن أن تكتب من خلال وعي متعصب . وحتى الذين يحاولون الدفاع عن شكل معين للقصيدة باسم العودة الى الماضي والاتباعية يتجاهلون حقيقة أنه لم تكن توجد أشكال موحدة للقصيدة على الاطلاق في أي زمن . ان لغة القرآن مثلا لغة ذات صوت شعري متفرد ازاء القصيدة العمودية التي اعتمدت أشكالا مختلفة تعتمد على تعدد البحور . وازاء هذه الأشكال ظهر السجع الذي يتضمن هو الآخر قدراً معيناً من الشعر بالاضافة الى الموشحات ولعل

اكثر هذه الاشكال حرية هو الشكل التركيبي في القرآن اذ انه أقرب ما يكون الى شكل قصيدة النثر من جهة وقصيدة الرسم من جهة اخرى مع امتلاك حرية اللغة . فالقرآن يستعمل أحياناً بعض المقاطع الموزونة الا ان لغته في الاصل غير موزونة . وحتى عندما تكون بعض المقاطع مقفاة فانها لا تصبح قاعدة اذ سرعان ما تتحرر منها الجمل لتتخذ اشكالا حرة سائبة . وفي بعض الآيات اشارات ورموز صورية بحتة مثل استعمال بعض الحروف العربية المجردة .

ان عظمة القرآن بالاضافة الى كشوفاته الروحية تكمن في لغته واشكاله . ولذلك فان محاربة الاشكال الجديدة باسم التراث محاولة غير مجدية لان تراثنا العربي الفني ليس عبداً لشكل معين دون غيره . وبصورة عامة فاننا ننظر الى التراث كملهم للروح ، لا كقيد يشد أرجلنا الى الماضي . واذا كان الانسان العربي وليد الماضي فان الماضي لم يعد موجوداً الا كذكرى في الرأس عبر كثافة الحاضر وقوة التطلع الى المستقبل . ان حكمة الماضي التي نحملها معنا لا يمكن الا أن تذوب في هواء العصر الذي نعيش فيه والحروب التي نخوضها من جل مستقبلنا الخاص والوعي المتطور والأفضل والعميق الذي نحمله عن العالم . ان أية قصيدة لا تذوب في هواء العصر لا يمكن أن تكون قصيدة جيدة ، والقصيدة التي تبدأ ، تكتسب ضوءها الوجودي من ضوء كل القصائد المكتوبة في العالم ، من ضوء قصائد الماضي ، من ضوء قصائد العصر ، من ضوء كل لغات العالم ، ومن ضوء القصائد التي لم تكتب بعد أيضا . أن اي قيد يفرض على القصيدة هو قيد على الحقيقة ذاتها . وأية نظرة محلية بدون وعي شامل للعصر ومستقبله ، للانسان وهمومه وتطلعاته ، للعالم والكون في ضوء الأسئلة القاتلة لا تعني سوى تحول الشاعر الى طفل يعتقد ان العالم هو مايراه .

لقد آن للقصيدة العربية ان تغير العالم من خلال نسف أضاليل الماضي والحاضر واعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة . لقد آن للقصيدة العربية ان تتحدث عن رحلة الانسان الى الحقيقة عبر حضور وحدة جوهر كل الموجودات في الذهن ، حيث القصيدة آخر طلقة في بندقية هذا الكائن البدائي ، المتحرر والمعقد ، الواعي غير المتأكد ، والذاهب الى غابات عالم لا يمكن معرفة مغزاه ابداً .

أين القصيدة ؟

أين الشاعر ؟



المصدر : بعيدا داخل الغابة فاضل الغراوي ـ دار المدى دمشق ١٩٩٤ نشر البيان للمرة الاولى عام ١٩٦٩ في مجلة شعر البغدادية ووقعه : فاضل العزاوي وسامي مهدي وخالد علي مصطفى .

فهرس القسم الأول

قصيدة النثر	نازك الملائكة	١٩٦٢	٢٩١
مفاهيم الشعر والاصالة لدى الشاعر الحديث	ماجد حكواتي	١٩٦١	٣٠٧
لماذا قصر النقد في تطوير الشعر الحديث	كمال سلطان	١٩٦١	٣١٩
نخبة مجلة شعر	محمد الماغوط	١٩٦٢	٣٢٧
قصيدة الشعر الجديد	ندوة	١٩٦٢	٣٣٥
الشعر العربي ومشكلته التجديد	أدونيس	١٩٦٢	٣٥١
هل للشعر العربي الجديد فلسفة؟	رجاء النقاش	١٩٦٢	٣٧١
بداية الشعر الحر وظروفه	نازك الملائكة	١٩٦٢	٣٨٩
قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة	يوسف الخال	١٩٦٢	٤١٧
معركة اليمين واليسار في الشعر العربي	نزار قباني	١٩٦٢	٤٣٧
نظرات في الشعر الحر	عبد المعين الملوحي	١٩٦٣	٤٤٩
مفهوم القصيدة الحديثة	يوسف الخال	١٩٦٣	٤٩٣
ماالجديد في الشعر الجديد؟	زكي نجيب محمود	١٩٦٣	٥٠٥
اصطلاحات وتحديدات رئيسية فرضتها حركة الشعر الحديث	كميل سعادة	١٩٦٣	٥١٣
نظرة محايدة الى قضية الشعر الحديث	زكي نجيب محمود	.....	٥٢١
الشعر الجديد والنقد	محمد النويهي	١٩٦٦	٥٣١
من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر المونولوغ، المونتاج، التضمين	جبرا ابراهيم جبرا	١٩٦٦	٥٥٧

فهرس القسم الثاني

٣٠٠٠ ط١ /٥/١٩٩٦

قضايا وحوارات النهضة العربية

نظرية الشعر

٥- مرحلة مجلة شعر

كانت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، مرحلة تاريخية انعطافية في التاريخ الاجتماعي والثقافي العربي، وخصوصاً فيما يتعلق بنظرية الشعر، أحد أهم الأجناس الأدبية في السلسلة الثقافية العربية. ففي هذه الفترة جرى التحول الحاسم من القصيدة القديمة إلى القصيدة الحديثة، وضمن هذا التحول، أو من خلاله، جرى تحول هام في نظرية الشعر العربي، وهذا ما يعرضه هذان المجلدان اللذان يحاولان تقديم تسجيل دقيق لهذا التحول التاريخي الثقافي في نظرية الشعر العربي، وبأقلام أصحاب هذا التحول.

صدر في السلسلة ضمن نظرية الشعر الأجزاء التالية:

١- مقدمة ترجمة الإلياذة	سليمان البستاني
٢- كتب مدرسة الديوان	المازني والعقاد
٣- مرحلة الإحياء والديوان	تحرير وتقديم:
٤- مرحلة مجلة أبولو	محمد كامل الخطيب
٥- مرحلة مجلة شعر	

قضايا وحوارات النهضة العربية

يشرف على السلسلة: محمد كامل الخطيب

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦

سعر النسخة داخل القطر ٣٢٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٤٥٠ ل.س